

**Sangteknikk i afroamerikansk sangtradisjon og kunsten å  
ornamentere**

*Singing Techniques in an African American Singing Tradition and the  
Art of Ornamentation.*

**Anna Britt Bjørlykhaug**

**Masteroppgave i musikkvitenskap**

**Institutt for musikkvitenskap**

**Universitetet i Oslo**

**Våren 2015**

## **Forord og takk!**

Jeg vil gjerne takke kjæresten min Michael som oppmuntret meg til å ta master og som har støttet meg gjennom hele løpet. Jeg vil takke min mor for alle “terapitimene” gjennom oppmuntrende telefonsamtaler. Takk til min svigermor for god korrektur. Jeg vil takke mine medstudenter på lesesalen som har gjort det meningsfylt å tilbringe lange dager på skolen. Takk til mine to veiledere som har fulgt meg, vist meg tillitt og gitt meg gode råd. Takk til informantene og til mine arbeidsgivere fra Oslo Sangskole, Viken Folkehøyskole, og Gospelkoret Manna som har gitt meg muligheten til å praktisere sangundervisning langs med masterløpet.

## **Innholdsfortegnelse**

<b>Kapittel 1 - Introduksjon .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 En personlig introduksjon .....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Formål .....</b>	<b>5</b>
<b>1.3 Sangteknikk og nytteverdi for samfunnet .....</b>	<b>6</b>
<b>1.4 Didaktiske perspektiver .....</b>	<b>8</b>
<b>1.5 Generell metode .....</b>	<b>11</b>
<b>1.6 Grunnlagsproblemer i forskning innen populærmusikk .....</b>	<b>14</b>
<b>Kapittel 2 – Afroamerikansk sangtradisjon og sangteknikk .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1 Afroamerikansk sangtradisjon: En historisk utvikling .....</b>	<b>24</b>
2.1.1 Afroamerikansk sangideal og “svart” estetikk .....	28
<b>2.2 Ulike tradisjoner innen sangteknikk .....</b>	<b>30</b>
<b>2.3 Grunnleggende sangteknikk.....</b>	<b>32</b>
<b>2.4 Sangteknikk i afroamerikansk tradisjon .....</b>	<b>36</b>
2.4.1 Kraft .....	37
2.4.2 Resonans.....	39
2.4.3 Time .....	41
2.4.4 Vibrato.....	42
2.4.5 Ornamentering.....	44
<b>Kapittel 3 - Det kvalitative forskningsintervju som metode.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 Validitet, reliabilitet og etikk.....</b>	<b>48</b>
<b>3.2 Fremgangsmåte .....</b>	<b>50</b>
<b>3.3 Transkribering .....</b>	<b>52</b>
<b>3.4 Intervjudata .....</b>	<b>53</b>
<b>Kapittel 4 - Analyse .....</b>	<b>64</b>
<b>4.1 Mål og metode med analysen .....</b>	<b>66</b>
<b>4.2 Analyse av ornamenteringen hos 14 artister .....</b>	<b>69</b>
4.2.1 Tidlig afroamerikansk sangtradisjon .....	70
4.2.3 “Queen of Melismas” .....	74

4.2.2 Gospel og ornamentering .....	83
4.2.1 Nyere afroamerikansk sang og populærmusikk .....	87
<b>Kapittel 5 - Drøfting .....</b>	<b>98</b>
5.1 Sang i dagens populærmusikken og dens røtter i afroamerikansk sangtradisjon .	98
5.2 Afroamerikansk sangteknikk versus jazz og klassisk sang.....	100
5.4 Sangtekniske kjennetegn ved afroamerikansk sangtradisjon.....	104
5.5 Afroamerikansk sangteknikk i praksis .....	107
5.6 Ornamentering .....	108
5.7 Komplette sangteknikk og afroamerikansk sangtradisjon .....	109
5.8 Stemmehele .....	110
<b>6. Oppsummering og konklusjon .....</b>	<b>111</b>
<b>Litteratur.....</b>	<b>114</b>

# Kapittel 1 - Introduksjon

## 1.1 En personlig introduksjon

Da jeg var 9 år, fikk jeg mitt aller første selveide album i gave på julaften. Dette var Janet Jacksons album; *The Velvet Rope* fra 1997. Da vi skulle lage musikkpresentasjon i 5-klasse var r'n'b-gruppen Destiny's Child mine klare favoritt. Jeg minnes hyppige besøk hos en venninne, en av de få heldige som hadde parabolantenne. Hos henne kunne vi benke oss foran Tv'en og se på MTV og musikkvideoer i timevis. I år 2000 da jeg fikk Craig Davids album *Born to do it*, lå jeg i hardtrening i ukevis for å lære meg alle tekstene og melodiene utenat. To av favorittseriene i mine ungdomsår var *Fresh Prince i Bel Air* og *Tia and Tamera (Sister, Sister)*. Det var like naturlig for meg at disse seriene gikk på TV som at Sølvguttene sang på julaften. Viten om at det har eksistert et skille mellom afroamerikansk og vestlig musikktradisjon var med andre ord fraværende. Sangere som grep mitt hjerte viste seg stort sett enten å være afroamerikanere, eller direkte inspirert av den afroamerikanske måten å synge på. Noen av artistene som har vært sentrale i min lytteerfaring er: Destiny's Child, Craig David, Whitney Houston, Christina Aguilera, Alicia Keys, Justin Timberlake, India.Arie, Stevie Wonder, Lauryn Hill, Musiq Soulchild, Anthony Hamilton, og Beyonce for å nevne noen. Da jeg startet på musikklinjen på videregående og tok sangtimer for første gang, oppstod det en konflikt mellom hvordan jeg ønsket å synge og hvordan jeg fikk lov til å synge. Alle mine sanglærere underviste i den klassiske tradisjonen, og mente eksplisitt eller implisitt at jeg måtte legge bort det som hadde med mine tidligere forbilder å gjøre. Dette stilte jeg meg uforstående til, men innrettet meg slik at jeg kombinerte opplæring i klassisk sangteknikk med mine egne preferanser og idealer på fritiden. Jeg lærte mye av den klassiske tradisjonen, den var konkret og lett å forholde seg til, og en kunne enkelt definere hva som var riktig, og hva som var gal måte å synge på. Under mitt siste år på videregående i 2007 begynte det en lærer på skolen som underviste i rytmisk sangteknikk. Hun var en av de første i Norge som hadde utdanning fra *Vocal institute of Complete Vocal Technique*, og hun lærte meg noen prinsipper derfra. Under utdanningen min på Viken folkehøyskole og Høyskolen i Staffeldtsgate fikk jeg også lærere som underviste i rytmiske sjangre. Selv om jeg kanskje heller ikke spurte stort etter konkrete sangtekniske råd, kunne jeg oppleve denne undervisningen som noe flyktig og vagere enn den klassiske. En kunne få motstridene råd fra ulike lærere, og det ble tydelig for meg at den rytmiske sangteknikken hadde mindre tydelige rammer enn den klassiske. I dag opplever jeg en økt aksept for, og etterspørsel etter

undervisning i sang i rytmiske sjangre. Dette erfarer jeg både blant allmennheten og i mer musikalsk akademiske miljøer. Av denne grunn mener jeg at det er behov for å se nærmere på noen sangtekniske prinsipper i rytmisk orientert sangundervisning. I tillegg er jeg av den oppfatning at måten å synge på som dominerer populærmusikken og rytmiske sjangre i dag, har røtter i en afroamerikansk sangtradisjon. Det er dette som er bakgrunnen for valg av tema og problemstilling for denne masteroppgaven.

## **1.2 Formål**

Formålet med denne oppgaven er å styrke den afroamerikanske sangtradisjonens teoretiske tyngde og grunnlag i forbindelse med opplæring i sang. Formålet er å samle et fagstoff som er anvendelig i undervisningssituasjon, men også at det skal være et kunnskapsbidrag til fagfeltet sangteknikk. Målet er å presentere konkrete og effektive tilnærminger til en måte å synge på som har røtter i afroamerikansk tradisjon. Det vil bli lagt særlig vekt på ornamenteringsteknikker, og det vil bli lagt fram en egen analysedel som går i dybden på dette. Et annet formål med oppgaven er å styrke den afroamerikanske sangens posisjon i musikkmiljøene, også med tanke på tilbudet om sangundervisning ved musikk institusjoner og innen høyere utdanninger. Målet er at denne måten å synge ikke skal ses på som et utelukkende kommersielt produkt, men kunne være sang som kunstnerisk uttrykk, på lik linje med jazz- og kunstmusikktradisjonen.

### *Hovedfokus, struktur og tidligere forskning*

I introduksjonen vil det bli rettet fokus på sangens egenverdi og nytteverdi for samfunnet, dette vil bli sett opp i mot psykologiske og pedagogiske aspekter ved det å synge. Videre vil det bli lagt fram en generell metodedel etterfulgt av grunnlagsproblemer ved det å forske i populærmusikk.

I oppgaven vil det bli lagt vekt på sangteknikk i en afroamerikansk tradisjon, og det vil bli presentert inngående litteratur rundt den afroamerikanske sangens historie og utvikling. Det vil videre bli lagt fram teori som tar for seg teknikkene kraft, resonans, time, vibrato og ornamentering. Teori rundt dette vil bli støttet opp av to kvalitative forskningsintervju av to rytmiskorienterte sangpedagoger. I analysedelen vil det bli lagt fram materiale som tar for seg ornamentering, og det hele vil samles i et drøftingskapittel til slutt. Når det gjelder sang og forskning, er min umiddelbare erfaring at denne er lite oppdatert, og det har derfor vært utfordrende å finne materiale. Det er skrevet en rekke bøker og litteratur som tar for seg den

klassiske tradisjonen, og det er flere som tar for seg både det psykologiske og det fysiologiske aspektet ved sangen, stemmens fysiologi er blant annet et sentralt studie for logopedier. Nå det gjelder den rytmiske sangteknikken, så har særlig Cathrine Sadolins forskning gjort suksess i Skandinavia, spesielt i Danmark, Finland, Tyskland, og Nederland. Det er i dag 41 autoriserte CVT-lærere i Norge (Sadolin, 2014b). Instituttet holder seg jevnlig oppdatert på forskning i sangteknikk i alle sjangre, mye av sangteknikken som blir presentert i oppgaven vil derfor ta utgangspunkt i denne litteraturen. Mer om tidligere forskning og litteratur som grunnlag for oppgaven vil bli presentert mer inngående i kapittel 2.

### **1.3 Sangteknikk og nytteverdi for samfunnet**

#### *Sangens egenverdi*

Store norske leksikon skriver at sang er en fellesbetegnelse for toner som frembringes av stemmeorganet til mennesker, og at dette er det mest umiddelbare, naturlige og tilgjengelig musikalske uttrykksmiddelet vi har (www.snl.no, 2012). Sang og musikk er ikke som språket, man trenger ikke avkode språkets fonasjon, forstå ordenes betydning eller setningens oppbygning for å tolke eller lytte til en sang. En melodi kan kommunisere og gi mening på tvers av dette, uavhengig av den sosiale statusen, bakgrunnen og historien til den enkelte. Selv om sang opptrer i en kulturell kontekst, kan sang på mange måter anses som et universelt språk som kommuniserer på tvers av landegrenser.

Sang har en sentral posisjon i historien, helt tilbake til den greske oldtiden kan en finne bilder av muser og skytsgudinner som fremmer diktning, sang og musikk (snl.no, 2014b, s. ww). Ordet sang er nevnt over 80 ganger i de bibelske tekstene og har i århundre spilt en sentral rolle i religiøse ritualer og tilbedelse (Bibelen, 2014). Sang var den dominerende musikkformen frem til renessansen, og en kan lese om både sekulær og verdslig visesang i musikkhistorien.

I dag er det sjelden at en låt oppnår virkelig stor popularitet uten at det er en eller annen form for sang med. Vi hører sang hver eneste dag, om det er på radio, tv, i sosiale medier, om det er i kor, på fest, på konsert, eller når vi synger godnattsang for barna våre. Vi synger sammen ved nasjonale markeringer og i religiøs sammenheng. De aller fleste vil på et eller annet punkt i livet måtte forholde seg til sangen, fordi sang er en sentral del av menneskets hverdag.

Sangen har en helt spesiell posisjon i et menneskes liv. Å synge skiller seg fra å være flink på et instrument, eller det å være god i en sport fordi det er et personlig organ, unikt for

hvert menneske, nedlagt i kroppen vår. Musikkviter John Sloboda mener at “talespråket referer til verden – både den indre og ytre, mens musikken har den egenskapen at den hjelper oss til å gripe og uttrykke følelser” (Sloboda sitert i Persen, 2007, s. 26). Det å kunne uttrykke seg gjennom sang kan være en styrke for den enkeltes emosjonelle intelligens og et redskap til å forstå og bearbeide følelsesreaksjoner.

### *Sang i skolen*

Denne oppgaven har jeg blant annet valgt å skrive fordi jeg opplever en økt aksept for og etterspørsel i sjangre og sangstiler som har røtter i afroamerikansk tradisjon. Det er svært mange som ønsker sangundervisning og synger i kor rundt om i Norge. Mange ønsker å lære seg hvordan en kan synge på denne måten, enten det er i privattimer på kulturskole eller sammen med klassekameratene på skolen. Læreplanen for grunnskolen beskriver presist nytteverdien kunst og musikk har for samfunnet, med fokus særlig på det skapende- og det meningssøkende mennesket:

Opplæringen må gi rom for elevenes skapende trang, og samtidig vekke deres glede ved andres ytelser. Gjennom bilde og form, tone og ord, må de stimuleres til å utfolde fantasi og oppleve kunst” Kort sagt, opplæringens mål er å utvide barns, unges og voksnes evner til erkjennelse og opplevelse, til innlevelse, utfoldelse og deltakelse (...) Den tredje er vår kulturelle tradisjon, knyttet til menneskets formidling ved kropp og sinn, i idrett, kunst og håndverk, i språk og litteratur, i teater, sang, musikk og dans. I den forenes innlevelsessevne og uttrykkskraft.

Elevene må utvikle gleden ved det vakre både i møte med kunstneriske uttrykk og ved å utforske og utfolde egne skapende krefter. Alle bør få sjansen til å erfare både det slit det kan koste og den fryd det kan vekke å gi følelser form, tanker uttrykk og kroppen anstrengelse. Det gir også teft for eget talent, der alle kan finne noe de kan mestre og overraske seg selv med. Øvelse av ferdigheter for både kunst og sport gir sans for disiplin, syn for eget verd og verdsetting av andres innsats.

Mestring gjennom strev, øvelse av følsomhet og evnen til å uttrykke følelser, kan oppnås både i lek og virke, i glede og alvor. Samtidig gir fri fabulering og fantasi, undring og diktning åpninger for å skape livaktige, eventyrlige verdener østenfor sol og vestenfor måne - og ved det gjøres virkelighetens verden mer mangesidig og fantastisk for alle. Mer enn det: I møtet med skapende kunst kan en rykkes ut av vaneforestillinger, utfordres i anskuelse og få opplevelser som sporer til kritisk gjennomgang av gjengse oppfatninger og til brudd med gamle former (udir.no 2014).

Måten fordelene med kunst og musikk blir beskrevet av Utdanningsdirektoratet, viser hvilken stor nytteverdi estetiske fag i opplæring har for den generelle utvikling av mennesket og den enkeltes selvverd. Mestring av sang kan på denne måten bidra til å stimulere den enkeltes skapende trang og selverkjennelse.



## 1.4 Didaktiske perspektiver

Didaktikk er læren om undervisning, og i forbindelse med undervisning i sang er det noen perspektiver som bør ligge til grunn for opplæringen. Nytteverdien av sang har for samfunnet avhenger på mange måter av denne didaktikken. For det første bør en anerkjenne at det finnes ulike måter å lære på, for det andre så må man skille mellom prestasjons- og prosessorientert læring. Det er en rekke utdanninger og kulturskoler som tilbyr undervisning i sangteknikk. Det er også stor etterspørsel etter veiledning og opplæring i sang. De siste ti årene har talentprogrammer som Idol, X-factor, Norske Talenter, The Voice tatt over beste sendetid på TV i Norge, noe som har gitt klart utslag i en økt interesse for kunsten å synge. I en undervisningssituasjon er det likevel ikke tilstrekkelig å være en dyktig sanger selv fordi en møter så mange forskjellige mennesker, og det er sjelden at det som fungerer for en selv fungerer for alle andre. Noen trenger å forstå stemmeapparatet for å løse sangtekniske utfordringer, mens andre kan oppnå dette gjennom bruk av metaforer og følelser. I komplett sangteknikk operer en derfor med fem tilnærminger i arbeid med sangteknikk. Den første er den anatomiske forklaring, den andre er fysiske instruksjon, den tredje er bruk av auditive eksempler, mens de to siste er bruk av illustrasjoner og gjennom fornemmelser. Dette er tilnærminger som jeg vil ta utgangspunkt i, og forsøke å imøtekomme i presentasjonen av sangteknikk i afroamerikansk tradisjon.

### *Sangundervisning og ferdighetsutvikling*

Det å undervise i sangteknikk indikerer at eleven kan bli “flinkere” til å synge, eller at noen er “dårlige” og trenger hjelp til å bli “flink”. Det er på mange måter umulig å uttale seg objektivt om ferdighetene til en sanger, da vi er bundet av vår egen kunnskap, historie, kultur og estetiske preferanser. Det er likevel mulig å si noe om hvordan en sanger benytter seg av sangtekniske redskaper. Når det gjelder afroamerikansk sang så finnes det ingen universelle kriterier for å kunne skille mellom en god og en dårlig sanger. Det finnes likevel estetiske idealer i de fleste sjangre og musikkretninger som kan anvendes, og et faktum vi ikke kommer utenom, er at de fleste opplever noen sangere som dyktigere enn andre.

Whiting (1972) hevder at: “When some observed behaviour is designated as “skilled” it is being distinguished from other behaviour which is in some way “unskilled”.” (Whiting, 1972 sitert i Sigmundsson, 2008, s. 19). Boken *Læring og ferdighetsutvikling* (2008), redigert av Hermundur Sigmundsson, tar for seg læring, atferd og ferdighetsutvikling fra et biologisk,

psykologisk og pedagogisk perspektiv. Forsker Arve Vorland Pedersen skriver at en ferdighet er lett å se, men vanskelig å forklare og at selve begrepet ferdighet har en rekke definisjoner. Felles for disse definisjonene er at ferdighet dreier seg om å være dyktig i noe eller besitte en “oppøvet” dyktighet. Whiting mener at en ikke kan snakke om ferdighet uten å ta høyde for intensjonen til den enkelte. Det vil da si at ferdighet vil være evnen til å oppnå et ønsket resultat. Ferdighet vil i den sammenheng derfor basere seg på hva en måler noe ut i fra, og hvem en sammenligner seg med, eller hvordan en ligger an i forhold til et ideelt mål. Målet med undervisning i sangteknikk bør være å veilede eleven med gode metoder og tilnærminger til sang, slik at de kan låte slik som de selv ønsker. Fokuset til eleven bør være prosessorientert fremfor prestasjonsorientert.

### *Sang og talent*

Det å snakke om ferdigheter og talent i sang kan være problematisk. John Sloboda hevder at talentmyten går ut på at noen har musikalsk talent og medfødte evner, og andre ikke. En britisk undersøkelse viser for eksempel at skolebarn ned i 8 årsalderen tror at musikalske evner er vanskeligere å trene opp enn sportslige (Persen, 2007, s. 56-57). Voksenverdenens oppfatning av sang er at den er styrt av egoets vurdering, det vil si at en oppfatter ikke sang som et uttrykk for det indre, men heller som et redskap for selvhevdelse som skal vurderes og presteres. Idol og Idol jr. kalles for eksempel en “talentkonkurranse”, og vi har også flere populære TV-programmer som “Norske talenter” som bruker selve ordet talent i tittelen. De fleste institusjoner og musikklinjer har også eksamen i sang som karaktersettes. Det kan sies at det generelt sett er et prestasjonsfokus knyttet til sang, og dette kan svekke manges motivasjon til å synge, ofte fordi terskelen er så høy at en ikke har forventning til mestring. Dette fører også til at mange oppsøker en sangpedagog for å bli bedre til å synge. Sammen med sangpedagog Åsne Berre Persen mener jeg at selve sanggleden oppstår når en mestrer sangen som et uttrykk for følelser, og ikke som et redskap til selvhevdelse eller en type glede som reguleres utelukkende av prestasjon (Persen, 2007, s. 68-70).

Hvis en person løper 60 meteren på 7 sekunder, betyr det at denne personen er raskere og “flinkere” enn den som løper på 12 sekunder. Ferdighetene dine er dermed målbare. Sang og musikk for øvrig kan ikke måles på samme måte, fordi det er et mer subjektivt uttrykk for følelser. Det er heller ikke slik at en person som viser mye følelser i sangen er “flinkere” enn en annen.

Alle har sin helt unike stemme og ingen låter likt, derfor har sangen et psykologisk aspekt, noe som kommer tydelig fram i forskning og litteratur blant annet hos Even Ruud i *Musikk og Identitet* (2013). Det trekkes også fram av Tiri Bergersen Schei i hennes masteroppgave *Stemmeskam* (2008) og videre i hennes doktoravhandling om *Vokal identitet* (2011). Persen (2007) tar også opp sangens psykologiske aspekter i mastergraden: *Utrolig å få synge ut*, og videre i boken *Syng ut – den livgivende sangen* fra 2007. Persen skriver: “Vi er vår egen stemme. Stemme, kropp og pust er tett forbundet. Ikke rart det kan oppleves som sårbart. Med stemmen gjør du deg hørbar og uttrykker tanker, musikalitet og følelser” (Persen, 2007, s. 19).

### *Mestring og sangglede*

Persen hevder at for å oppleve sangglede må man på et eller annet vis føle en grad av mestring (Persen, 2007). For å oppnå mestring er det viktig å fokusere på et angripelig fagstoff i rytmisk sangundervisning. Det handler derfor om å tilrettelegge for opplevelse av mestring. Det å klare å kontrollere og mestre sang i tidlig alder, kan være med på å etablere en positiv selvfølelse og bidra til en anerkjennelse av selvet. Å synge kan være med på å styrke forholdet til sin egen kropp, og kan uttrykke, regulere og matche følelser. Gjennom sang kan man markere seg selv, sin identitet og personlighet gjennom selvrealisering, noe som er en kilde til glede. Selvrealisering finner en igjen på toppen av Maslows behovshierarki<sup>1</sup>, men sang kan være like viktig ved tidligere stadier i dette hierarkiet<sup>2</sup>. Mestrer en sangtekniske ferdigheter kan en være i stand til å overføre og kommunisere følelser og sinnstilstander som ikke er tilgjengelig gjennom språk, og dermed øke ens emosjonelle bevissthet og intelligens, fordi en evner å sortere og kategorisere følelser.

Bjørkøy (2004) hevder at god sangteknikk kan være med på å stimulere en sangers selvfølelse, gi sangglede og hindre slitasje på stemmen (Bjørkøy, 2004, s. 5). For en av informantene til Åsne Berre Persen i hennes masteroppgave, hadde det å ikke kunne synge, bidratt til en følelse av å være utenfor et felleskap han gjerne ville være en del av. Han

---

<sup>1</sup> Maslows behovshierarki er en modell som tar for seg menneskelige behov og motivasjon. Modellen beskriver hvordan et behov må være dekket før en kan nå neste nivå. Disse behovene er (i rekkefølge): Fysiologiske behov, trygghet, sosiale behov, anerkjennelse og til slutt selvrealisering (Lillejord, Manger, Nordahl, & Drugli, 2010, s. 287)

<sup>2</sup> Eksempel på en hjemløs mann som synger:  
<https://www.facebook.com/video.php?v=1015418138485782&set=vb.199633956730875&type=2&theater>  
(hentet 12.04.2015).

opplevde at det å få synge og finne tilbake til primallydene, styrket hans selvtillit og identitet (Persen, 2005, s. 29-30).

Det å mestre sang og avanserte sangtekniske ferdigheter er med på å plassere en i et sosialt rom og et felleskap. Det betyr å være en av de som kan synge ut på nasjonalsangen, på salmene i kirken, og til radioen i bilen. Det gjør at en kan synge ut i dusjen, og til og med lage egne sanger og fremføre dem for andre. Sangen kan også åpne for opplevelsen av et transpersonlig rom, en følelse av at en er en del av noe større utenfor denne verden (Ruud, 2013, s. 237).

## 1.5 Generell metode

### *Grunnlagsproblemer*

Det å behandle grunnlagsproblemer kommer fra dogmatikken, som i sin opprinnelse er en teologisk disiplin, med formål om å gi en systematisk fremstilling av den kristne trosinnhold. Ordet metode kommer av gresk *methodos* og betyr å følge en bestemt vei mot et mål. Å ta for seg grunnlagsproblemer er en sentral del av å jobbe med metode (snl.no, 2014d).

Nysgjerrighet og det å søke etter forståelse er en naturlig og elementær del av det å være menneske. Å definere *forståelsen* ble en filosofisk fagdisiplin og vitenskapsteori særlig for Hans-Georg Gadamer og Martin Heidegger på 1920-tallet. Heidegger mente at forståelse er et “eksistensiale”, og at mennesket alltid vil befinne seg i en posisjon hvor det kreves forståelse. Aristoteles mente at forståelse var en forutsetning for sann og praktisk erkjennelse. Forståelse tas ofte opp i forbindelse med tolkning av bøker, dikt, kunstverk, film, og avisartikler. Det oppstår gjerne i forbindelse med å tolke meningen bak noe, lese mellom linjene eller se etter den opprinnelige intensjonen bak en menneskelig handling. Dette er særlig relevant i forbindelse med fortolkning av musikk (Sletnes, 2009). Vi har altså et behov for å organisere, kategorisere og oppleve mening. Musikk og sang i denne sammenheng kan på mange måter ses på som en kunstform der en forsøker å finne noe håndgripelig i det uhåndgripelige.

### *Hermeneutikk*

Hermeneutikk er en humanistisk vitenskapelig metode som handler om å fortolke noe. Metoden har sin opprinnelse i teologisk *eksegese* og klassisk *filologi* og dreier seg om søken etter sannheten i en tekst. Menneskets naturlige impuls til å forstå det “fjerne” eller det “lukkede” har bidratt til at hermeneutikken har blitt metode for tekstfortolkning og musikkanalyse (Burns, 1998).

Innenfor naturvitenskapen oppstod tanken om at fakta var objektivt gitt. Humanistene reagerte på dette og argumenterte med at det er umulig å fremlegge objektiv fakta om fortiden. Minnet eller tankesettet til et menneske vil alltid være preget av sin samtid, sin kultur og det samfunnet en er en del av. Som Heidegger sier “There is at any rate, no getting outside our own historical and cultural environment and the schemes and practices by which we make sense of things” (Burns, 1998, s. 116). Vi kan derfor i beste fall søke etter intersubjektivitet, som går ut på at en søker etter det objektive, selv om en er bevisst på at en aldri vil kunne komme utenom sin subjektive horisont.

### *Historiografi*

Historiografi refererer egentlig til studien av metodologien til historikere og til hvordan historie har blitt skrevet. Ettersom jeg tar utgangspunkt i, og har studert litteratur er det relevant å ta historiografi i betraktning. Innenfor historiografi studerer en hvilken betydning samtidens ideologier, verdier og tankemodeller kan ha hatt for forfattere og deres tolkninger når de skriver. Den store innvirkningen ideologi og kultur har på den enkelte viser at historieskrivingen ikke kan være helt fri for påvirkning av åndsstrømninger i sin samtid (Mattes, 2014). En stiller altså spørsmål om hvorvidt en historiker kan frembringe en objektiv fremstilling av en annens historie og kultur, når en selv skriver i sin egen kulturelle, sosiale, og faglig kontekst. Måten dette har relevans for denne oppgaven er at musikkhistorie i stor grad har blitt utformet av vestlige akademikere og med det resultat at hovedfokuset har vært på vestlig kunstmusikk.

### *Estetikk*

Opplevelse av noe *transcendent*, eller det *transpersonlige rom* som Ruud (2013) kaller det, er noe mange kan relatere til i forbindelse med musikk. Sentralt for den afroamerikanske musikken er kristendommen, og religionen har spilt en viktig rolle for musikkutviklingen. Burnim omtaler det hun kaller *Black Aesthetics*, som vil være essensielt for forståelse av den afroamerikanske musikktradisjonen. Estetikkbegrepet er mye omtalt innen musikkvitenskapelig forskning, og handler om “det skjønne” og hvordan skjønnhet frembringes i musikken, og hvordan musikkens vesen og kvaliteter virker på det menneskelige sinn (snl.no, 2014b). Musikkfilosof Adorno var skeptisk til den hermeneutiske tilnærmingen til musikken, og mente at man heller burde omfavne det uforståelige “Aesthetics cannot hope to grasp works of art if it treats them as hermeneutical objects. What

at present needs to be grasped is their unintelligibility” (Adorno sitert i Burns, 1998, s. 398). Adornos estetikk tar oppgjør med hermeneutikken og stiller spørsmål ved om musikken alltid må ha en tradisjonell mening. Kan det ikke være at musikken representerer en alternativ realitet?

Donald Jay Grouts svært utbredte musikkhistoriebok *History of Western Music* (2010) baserer seg på å forstå musikken som et resultat av sin samtid. Den tyske musikkforskeren Carl Dalhaus mener at det fundamentale problemet med historieskrivere er forholdet mellom kunst og historie. Han mener videre at det oppstår en konflikt mellom “funksjonell determinisme” og “estetisk autonomi” (Dalhaus, 1993, s. 136). Erling Guldbrandsen henviser til Rudolf Otto i sin artikkel “Verkets åpning, Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens” (2001) hvor han tar for seg estetisk erfaring. Otto introduserer blant annet begrepet *Numinosum* som handler om erfaringer med det uutsigelige, hemmelighetsfulle, gåtefulle og guddommelige i musikk. I denne oppgaven kan det på grunnlag av dette være grunn til å ikke behandle sangtradisjonen som et eksplisitt resultat av samfunnet og den samtid det har oppstått i, men også ha i minnet dens estetiske egenverdi, eller med andre ord en mulighet for at sangen kan ha en estetisk autonomi eller en funksjon som har gått utover den funksjonelle.

### *Performativitet*

Analyse har vært en sentral del av det musikkvitenskapelige forskningsfeltet. Dette har noen ganger blitt kritisert på grunn av dets ensidige fokus på teksten, altså “grunnteksten” i musikken. Dette fokuset ble en følge av at en så til naturvitenskaplige metoder og anvendte disse også i musikkforskning. Det vil si at det performative aspektet i musikken har fått mindre oppmerksomhet. Det er et paradoks å ikke ta med dette i analyse ettersom musikk ikke kan eksistere uten fremførelse. Det å behandle musikk som en skriftlig tekst har i følge musikkforsker Nicolas Cook (2003) ført til at fremførelse har blitt sett på som “det å fremføre noe”, eller “*noe* en fremfører” i tillegg til musikken (Cook, 2003, s. 204).

Det performative har absolutt betydning når en skal se på afroamerikansk sangtradisjon siden disse i sin opprinnelse sees på som uatskillelige. Når det gjelder den klassiske musikken derimot, mente blant annet den tyske komponisten Heinrich Schenker at en fremførelse kom fra innsiden av verket gjennom en *selfless werktreue*. I den klassiske tradisjonen har det altså lenge vært et ideal å være tro mot verket. Men selv i klassisk tradisjon har det skjedd en endring i fokuset på dette. Cook argumenterer for eksempel med at et verk låter forskjellig

uta fra hvem som framfører det og at det er meningsløst å ikke ta med dette i en analyse.

Erling Guldbrandsen trekker også fram det performative aspektet i artikkelen “Modernist Composer and Mahler Conductor: Changing Conceptions of Performativity in Boulez” (2006). Her argumenterer han for at fremførelsen er helt sentral for å forstå Boulez og hans musikk. Boulez er opptatt av fraserings, artikulasjon, gester, dynamikk og musikalske virkemidler som en ikke finner notert i et partitur (Guldbrandsen 2006).

## **1.6 Grunnlagsproblemer i forskning innen populærmusikk**

Musikkforsker Richard Middleton (1990) hevder at vi står overfor særlig tre grunnlagsproblemer ved forskning i populærmusikk; terminologi, ideologi og notasjon. Et fjerde problem som belyses blant annet av Fabian Holt (2007), er sjangerbegrepet.

### *Ideologi - populærmusikk, europeisk kunstmusikk og jazz*

Populærmusikk er i følge Bergan (2011) en generell betegnelse på musikk med bred folkelig appell. Populærmusikk oppstod som en følge av industrialiseringen og urbaniseringen, og på 1900-tallet ble populærmusikk forbundet med en form for masseproduksjon, som har utviklet seg i takt med teknologiske fremskritt og inntoget av radio, grammofonplater, fjernsyn og lignende. Populærmusikken i Amerika preges av sammensmeltingen av afrikanske og europeiske musikktradisjoner. Jazz og blues har hatt sterk innflytelse på utviklingen, og i senere tid har afroamerikansk musikk både fra Nord- og Sør-Amerika fått enorm innflytelse på populærmusikk over hele verden. Populærmusikk forbindes generelt med underholdning og at den har vært lett tilgjengelig, noe som skiller den fra kunstmusikk og folkemusikk. Begrepene popmusikk og populærmusikk har lenge vært negativt ladet på grunn av dens underliggende og nære tilknytning til kommersielle interesser. Dette skiller den fra kunstmusikken som angivelig har kunst i seg selv som mål (Bergan, 2011).

Kunstmusikk er betegnelsen på musikk med opprinnelse i den vestlige delen av verden, nærmere bestemt Europa. Den oppstod i den greske antikken, og utviklet seg i grove trekk gjennom tidsepoker og stiler som: renessansen, barokken, wienerklassisismen, romantikken, impresjonismen, ekspresjonismen, neoklassisismen, seriell musikk og postmodernismen til den dag i dag (Sundberg & Ledang, 2012). Kunstmusikken har et sterkt akademisk fundament og har gjennomgått en konflikt i møtet med populærmusikken.

Musikkforskerne Alan Moore (2001) og Richard Middleton (1990) mener at populærmusikken i lang tid har blitt feiltolket fordi den har blitt tillagt upassende kriterier ved

at man har anvendt kunstmusikken som målestokk. De hevder at forskere har neglisjert populærmusikk fordi de har sammenlignet den med “de store organiske verkene”. Det har lenge vært en utbredt oppfatning at kunstmusikkens kompleksitet hadde en dypere intellektuell mening enn populærmusikken. Moore skrev for eksempel: “Musicologists have tended to ignore popular musics through a mis-equation of complexity with profundity” (Moore, 2001, s. 18). Dette har for eksempel vært tilfellet ved legitimering av jazztradisjonen. I modernismen var en opptatt av å bevise at jazz var verdt å studere. Dette gjorde en gjennom å konstant sammenligne jazz med europeisk kunstmusikk ved for eksempel å vise til improvisasjon som et element som skaper motivisk sammenheng og organisk enhet (Åndahl, 2011, s. 23). Åndahl hevder at det innen jazzforskning er enighet om at europeisk kunstmusikk har hatt påvirkning på jazz. Åndahl trekker fram Robert Walser (1997) som mener at jazzkritikere og musikkvitere legitimerer jazztradisjonen ved å sammenligne jazz og europeisk kunstmusikk. Walser hevder at dette gjøres blant annet ved å skille jazz ut fra massekultur og modernisme, og resten av populærmusikken (Walser, 1997). Åndahl mener videre at den europeiske kunstmusikktradisjonens idealer og diskurser har påvirket forskning på jazz og den allmenne forståelsen av jazztradisjonen, noe som har ført til at de samme musikalske parameterne som har vært ansett som viktige i Europeisk kunstmusikk, også til en viss grad har vært ansett som viktige i jazzmusikk (Åndahl, 2011, s. 9).

Heinrich Schenker var en stor pådriver for kunstmusikkens overlegenhet og de store tyske komponistenes status som musikalske genier. Musikkviter og kritiker Joseph Kerman skriver i sin artikkel “How We Got into Analysis and How to Get Out” (1980) “Heinrich Schenker always insisted on the superiority of the towering products of the German musical genius” (Kerman, 1980, s. 313).

Et eksempel som illustrerer bruken av kriterier fra kunstmusikken på populærmusikk kan en finne hos Willfried Meller (1973). Han analyserte Beatles ved å måle dens musikalske strukturer, det vil si rytme og toneart o.l., og forholdet mellom disse og budskapet. Meller mente at analyse av klassisk musikk og populærmusikk ikke trengte å bli behandlet ulikt (Meller sitert i Moore, 2001, s. 11), men at toneart, tekst, og rytmiske mønstre konstituerte det musikalske forløpet, mens andre elementer kom i andre rekke. Moore snakker også om Walter Everett som konsekvent brukte Schenker-analysen da han analyserte Beatles. Han hadde et syn på analyse som henger sammen med generativ lingvistik, som dreide seg om at den uttalte setningen er en utarbeidelse eller realisering av en underliggende dyp struktur.



Moore (2001) mener at en må anvende et annet språk når man analyserer populærmusikk (Moore, 2001, s. 12), og at det de siste tjue årene har det skjedd en endring i synet på populærmusikk. Joseph Kerman skrev for eksempel i sin artikkel “(...) the great German tradition of instrumental music, which analysis supports, no longer enjoys the unique status it did for generations of Schenker and Tovey and Schoenberg” (Kerman, 1980, s. 319).

Det mest fruktbare i en analyse kan være å gå til kilden og ta utgangspunkt i skaperens estetiske preferanser, intensjoner og det språket skaperen bruker om sin egen musikk. Dette er på en annen side problematisk å få tilgang til ettersom vi i de aller fleste tilfeller ikke har tilgang til skaperens intensjoner. En biografisk tilnærming ved analyse av musikk ville sett skaper og musikk i sammenheng, mens i andre tilfeller (særlig i kunstmusikktradisjonen) argumenteres det for at musikken kan stå alene uavhengig av skaperen.

### *Ideologi, rasisme og sang*

Musikkvitenskapens opprinnelse er ikke historisk nøytral. Faget hadde sin opprinnelse på 1800-tallet særlig i Tyskland, og den viktigste problemstillingen i populærmusikk er det ideologiske, som handler om at den vestlige kunstmusikken i flere århundre har hatt større kunstnerisk verdi enn populærmusikken. Kerman skriver “Fundamental here is the orthodox belief, still held over from the late nineteenth century, in overriding aesthetic values of instrumental music of great German tradition” (Kerman, 1980, s. 314)

Det eksisterer også en ubalansert verdifordeling mellom klassisk sang og sang i rytmiske sjangre i Norge. Ved Norges fremste musikkutdanningsinstitusjon, Norges Musikkhøyskole, tilbys det i dag utdanning og undervisning i folkemusikk, improvisert musikk/jazz og klassisk musikk (www.nmh.no, 2014). Det samme gjelder for konservatoriet i Trondheim<sup>3</sup>. Disse tre musikkretningen indikerer på ingen måte at det er rom for populærmusikk i deres utøvende utdanningsprogram. Det kan derfor sies å være et “paradoks” at to av Norges fremste popsangere i dag, Ingrid Helene Håvik, hovedvokalist i “Highasakite”, og Emilie Nikolas er tidligere studenter ved jazzlinjen i Trondheim. I Tiri Bergersen Scheis doktorgrad *Vokal identitet* (2007) ble det gjennomført tre omfattende intervjuer av en klassisk sanger, en jazzsanger og en popsanger. Da de ble bedt om å rangere de tre sjangrene etter verdi, rangerte alle tre klassisk sang på topp, jazz på andreplass og popsang på siste (Schei, 2007 s.191). En ser likevel at utdanning i mer rytmisk orienterte

---

<sup>3</sup> <http://www.ntnu.no/documents/146424/0/Studiebrochure+Utøvende+musikk+2015-2016+%282%29.pdf/a7ccbd33-a2a8-4a6c-885e-24d01023a876> (hentet 16.04.2015)

sjangre tilbys ved flere institusjoner, som for eksempel ved Universitetene i Agder og Tromsø, men også på privatskoler som Nordisk institutt for Scene og Studio (NISS) og NLA Høgskolen i Staffeldtsgate. Forskning i populærmusikk har også i økende grad fått innpass på Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.

Min erfaring som sangelev på videregående skole var at lærerne og sensorer på eksamener og tentamener i stor grad vektla kriterier fra den klassiske tradisjonen i vurderingen. Mange klassiske sangpedagoger har blitt fortalt at det å synge på andre måter kan være direkte skadelig for stemmen (Potter, 1998). Sadolin snakker om sangens historie og utvikling, og hvordan mikrofonen gjorde det mulig å synge svakere, og samtidig høres over store avstander. Det utviklet seg sangstiler hvor en ikke lenger trengte den klassiske teknikken, men nye måter å synge på viste seg å være minst like krevende for sangerne:

Many of the 'new' ways of singing turned out to be just as strenuous and difficult as the 'taught' ways. New style singers, who became known as singers of 'popular music', had to learn how to sing healthily by themselves because teaching in the new singing styles was not available. They could not get help from classical singing techniques as these resulted in a classical sound, which they were not interested in. As a result of this lack of tuition some new singers damaged their voices and their singing styles were labeled as dangerous and unhealthy – even though many classical singers also had vocal problems (Sadolin, 2014a).

Gospelsangeren Mahalia Jackson oppsøkte en gang en sangpedagog og gikk på audition for å få mulighet til å ta sangtimer. Svaret hun fikk illustrerer godt hvordan estetiske og rasistiske holdninger var på kollisjonskurs med hennes eget estetiske univers.

You've got possibilities, but you, young woman, you've got to stop that hollering. That hollering. That's no way to develop a voice, and it's no credit to the Negro race. White people would never understand you. If you want a career, you'll have to be prepared to work a long time, to build a voice (Goreau sitert i Burnim, 1985, s. 154).

Mahalia ble etter hvert en sterk forkjemper for, og banebrytende i det å presentere og bli anerkjent gjennom den afroamerikanske religiøse musikken.

Anna-Marie Nordström (2006) refererer i sin masteroppgave til sangpedagogene Fredrick Hussler og Yvonne Rodd-Marling som mener at sangere i pop undertrykker all skjønnhet fra stemmen sin, og erstatter disse med ville og hektiske lyder. De mener at deres primitive, hemningsløse og følelsesladde opptreden ikke har noe som helst med sang å gjøre (Nordström, 2006, s. 12).

Noe som har blitt omdiskutert, er hvordan den vestlige kulturen knyttet den afroamerikanske musikken til det primitive og seksuelle. Musikken som etablerte seg i USA på 1900-tallet var dypt grepet av kristendommens verdier, og i følge vesteuropeiske

tradisjoner skulle musikken i kirken være noe høytidelig og verdig. Bevegelse av kroppen ble for eksempel knyttet til seksuell utukt. Den afroamerikanske musikkulturen så derimot på bevegelse og musikk som to sider av samme sak (Nordström, 2006, s. 5). En vanlig oppfatning var at “svart” musikk ble sett på som noe primitivt, usivilisert, barbarisk og naturnært. Musikkforsker Anne Danielsen (2006) skriver at: “The western representation of African or black culture as barbarian in this sense has been part of the Western understanding of itself for centuries” (Danielsen, 2006, s. 21).

### “Svart musikk”

Jimmy Stewart hevder i følge Danielsen at: “There have always been two musical traditions: the musical tradition or aesthetic of white people in the West, and the musical tradition of Black people in this country” (Stewart sitert i Danielsen, 2006, s. 30). Danielsen fortsetter og sier at dette kanskje ikke er like tydelig i dag, men at det er forskjeller i musikktradisjonene som er lett å skille ut. Danielsen fortsetter i boken *Presence and Pleasure the Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006) å ta opp problematikk rundt temaet: “svart musikk” og hvordan dette kan omtales i to diskurser. Vesten har i mange år sett på “svart” musikk som noe barbarisk, og omtalt den i et “vi” og “de” perspektiv. Det har også blitt omtalt gjennom begrepet “otherness”, altså annerledeshet. Dette innebærer en tanke om at det har eksistert et “andre” som dermed ikke var karakteristisk for vesten. Dette “andre” har vært med på å forme en vestlig identitet der motsetninger ofte ble satt opp mot hverandre. En satte for eksempel å opp sinn mot kropp, intellekt mot emosjonalitet og kompleksitet mot enkelhet og lignende. Dette “andre”-perspektivet hadde også et kulturnatur perspektiv hvor kultur ble ansett som noe godt og natur som et onde (Danielsen, 2006, s. 21-22). Musikkviter Christoffer Small adresserer denne problematikken ved å se til “blackface minstrelsy”. I denne tradisjonen oppstod det et ambivalent forhold mellom hvit og svart, hvor det primitive i “svart” kultur ble romantisert, samtidig som det bekreftet stereotypiske fordommer. Afroamerikanere ble fremstilt som glade, uansvarlige, seksualiserte mennesker som var hengitt til gleden i øyeblikket, samtidig som det eksisterte det en genuin beundring (blant hvite) av visse kvaliteter i “svart” kultur (Small, 1998) og (Danielsen, 2006, s. 22). Blackface minstrelsy var også populært blant afroamerikanere, og Danielsen hevder at i tillegg til dets økonomiske fordeler, og den musikalske utfoldelsen det tilbød, hadde “svartes” deltakelse i slike oppsetninger en funksjon som gjorde at afroamerikanerne kunne “(...) take the abusive label, invert its meaning, and wear it as a badge of pride” (Danielsen, 2006, s. 23). Opp igjennom

afroamerikansk musikkhistorie kan en se mange eksempler på det samme. Samtidig som afroamerikanere har vært opptatt av å ta tilbake sin identitet har de selv vært med på å bekrefte stereotypiske holdninger i vestlig historie. I “rap” har de for eksempel fremmet “badness”, og Danielsen sier at “Badness is both a means of uniqueness and a confirmation of the primitivist representation of black culture. As such it is attractive too, but out of reach for, whites” (Danielsen, 2006, s. 24). Dette er et eksempel på hvordan en undertrykket kultur adopterer men også gjenfortolker undertrykkernes representasjoner av seg selv. Dette kan ha ført til ulike måter å høre musikken på.

### *Terminologi*

Det finnes et rikt vokabular som har utviklet seg i tråd med den vestlige kunstmusikktradisjonen, men denne er sjelden anvendelig i populærmusikken. Det å for eksempel snakke om *kontrapunkt* eller *motiv* i populærmusikk kan virke mot sin hensikt fordi det tar utgangspunkt i en musikkform med helt andre estetiske verdier. En bør ta utgangspunkt i det språket, den kulturen og den estetikken musikken skapes i, og dermed anskue musikken i sin kontekst. Terminologi har på denne måten blitt ideologisk ladet. Et eksempel på dette kan en finne i dagens læreplan for elever i videregående skole og i grunnskolen, hvor den klassiske terminologien fortsatt benyttes fremfor begreper hentet fra populærmusikken.

#### **Hovedinstrument VP1**

Mål for opplæringen er at eleven skal kunne

- framføre musikkstykker (...)
- innstudere nytt repertoar

(www.udir.no, 2014a)

#### **Komponere (kompetansemål for grunnskolen 5-10)**

Mål for opplæringen:

- lage egne komposisjoner med utgangspunkt i enkle musikalske former og motiver og bruke grafisk notasjon til å lage skisser av komposisjonene.

(www.udir.no, 2014b)

Dette illustrerer noe av kunstmusikkens dominans, særlig med tanke på hva som har den største akademiske verdien i opplæringen. Lærere i den klassiske tradisjonen vil kanskje i undervisningstilfeller tolke terminologien i klassisk retning og argumentere for at et musikkstykke ikke er det samme som en låt, og som igjen kan føre til at lærere krever at elever må framføre kunstmusikk i en eksamenssituasjon eller i opplæringen for øvrig.

Innen sangteknikk finnes det et veloverveid vokabular og en terminologi som tar for seg sangstemmen. I klassisk sang er det for eksempel optimalt å søke *egalitet* når en synger, altså å unngå synlige registerbrudd for å utjevne klangforskjeller (Arder, 1996, s. 135) (Bjørkøy, 2004), et ellers ukjent begrep i afroamerikansk tradisjon.

### *Sjanger*

Sjangerbegrepet er med på å strukturere musikken og plassere den i en kategori. Det anerkjenner en låt, samtidig som det skiller den ut. Sjangerproblematikken oppstår først og fremst i forbindelse med plateindustrien og begrepet som markedskategori. Sjangerbetegnelser brukes som regel i forbindelse med det kommersielle markedet og trenger ikke nødvendigvis å være representativt for musikken (Larsen, 2007, s. 160). Flere artister stiller spørsmål til hvorfor de plasseres i den sjangeren de er i. Sjangerbetegnelser kan ofte være flyktige og udefinerte. Det er ingen universelle kriterier som avgjør hvilken sjanger en låt tilhører. Den kan gjerne tilhøre flere sjangre samtidig. Musikkviter Fabian Holt skriver i boken *Genre in Popular Music* (2007) at sjangre som soul, urban, og r&b rutinemessig blir gitt til afroamerikanske artister, selv når musikken deres har mange fellestrekk med “hvite” kollegaer som selger under sjangrene pop og rock (Holt, 2007). Adele og Justin Timberlake anses for eksempel som pop-sangere, selv om dette er artister som synger på en måte som har klar innflytelse fra den afroamerikanske sangtradisjonen. Videre skriver Holt at:

Categories of popular music's are particularly messy because they are rooted in vernacular discourse, in diverse social groups, because they depend greatly on oral transmission, and because they are destabilized by shifting fashions and the logic of modern capitalism. The music industry daily invents and redesigns labels to market musical products as new and/or authentic (Holt, 2007, s. 14).

En av grunnene til at denne oppgaven beveger seg bort fra sjangerbegrepene, bunner i denne problematikken. Tanken er at afroamerikansk sangtradisjon går på tvers av sjangre. Det kan være lettere å plassere det musikalske, altså besetning, harmonisk forløp o.l i en sjanger, enn det er å plassere selve sangen i en sjanger. Poenget er at en sanger kan synge soul i en rockelåt, eller r'n'b i en teknolåt og at formålet er å kategorisere en måte å synge på, ikke å plassere den i en spesiell sjanger.

### *Notasjon*

Når man skal analysere sang i afroamerikansk sangtradisjon oppstår det et problem som har med tradisjonell notasjon å gjøre. David Hatch og Stephen Millward (1987) mener at

tradisjonell notasjon ikke kan representere sentrale aspekter i sang som for eksempel: ”(...) vocally toying with the beat, non tempered pitching and the like” (Hatch og Millward sitert i Moore, 2001, s. 14). Musikkviter Richard Middleton mener også at notesystemet ikke er i stand til å illustrere elementer som ”(off-beat phrasing, slight delays, anticipations (...) nuances of ornamentation, accent articulations (...))”(Middleton, 1990, s. 105)

Det er mye i musikk vi er i stand til å skille ut auditivt ved øret, men som en ikke evner å notere i et partitur, selv om det er helt sentralt i lytteopplevelsen. Det har blitt gjort forsøk på å utvikle notesystemer som fanger opp slike detaljer, men disse systemene har gjerne endt opp med å bli langt mer komplekse enn det som er mulig å anvende eller synge etter (Middleton, 1990, s. 105). Middleton mener at grunnen til at vi bruker notesystemet i populærmusikken, er for å ha en slags ramme å forholde seg til når man spiller eller øver, dermed kommer alt det andre i tillegg. Innenfor populærmusikk forventes det ikke at en spiller akkurat det som står, det er som regel fremførelsens som er viktigst. Den afroamerikanske sangen har overlevd gjennom muntlig tradering, og improvisasjon og følelser vektlegges i sangen fremfor det å synge det noterte så korrekt som mulig, med best mulig teknikk. I denne oppgaven vil det derfor ses bort i fra det tradisjonelle notesystemet i analysene.

### *Veien videre*

Det vil nå bli lagt fram et eget kapittel som tar for seg litteratur innen afroamerikansk sangtradisjon og sangteknikk. Deretter vil det bli lagt fram intervju av to sangpedagoger etterfulgt av et analysekapittel etterfulgt av et drøftingskapittel til slutt.

## Kapittel 2 – Afroamerikansk sangtradisjon og sangteknikk

I teorikapittelet vil det bli presentert litteratur om sangtekniske prinsipper og historiske perspektiver som gjør seg gjeldende i forbindelse med afroamerikansk sangtradisjon. I teoridelen vil det bli lagt fokus på sammenhengen mellom den afroamerikanske sangtradisjonens opprinnelse på 1800-tallet, og måten sang har utviklet seg i denne tradisjonen i etterkrigstiden fram til i dag.

Til å begynne med vil det bli gjort rede for hvordan sangteknikk og afroamerikansk sangtradisjon kan ses i sammenheng. Dette etterfølges av teori som går på sangtradisjonens forankring i musikkhistorien, dens opprinnelse og utvikling. Deretter vil sangteknikk bli presentert som fagfelt, med perspektiver fra rytmisk og klassisk tradisjon, og generell teori om fagfeltets grunnleggende prinsipper. Videre vil det skilles ut egne avsnitt som tar for seg *kraft*, *resonans*, *time*, *vibrato* og *ornamentering*. Ved behandlingen av hver enkelt teknikk vil det bli forsøkt å imøtekomme Sadolins fem læremåter<sup>4</sup> (CVT, 2014). Den femte læremåten er altså å kopiere auditivt, men på grunn av oppgavens omfang vil det ikke være plass til å legge ved auditive eksempler til hver enkelt teknikk i teoridelen. Det er likevel mulig å se til opptakene i analysedelen hvis en er ute etter å høre en spesiell teknikk.

### *Sangteknikk og afroamerikansk sangtradisjon*

Det er viktig å understreke at det å snakke om *sangteknikk* i afroamerikansk tradisjon, er en måte å bruke en slags vestlig målestokk på noe som har oppstått på et helt annet grunnlag. Begrepet sangteknikk er på mange måter ideologisk ladet. Sang i afroamerikansk tradisjon har ikke i utgangspunktet hatt en teknisk tilnærming til det å synge, men kan til og med ha trosset den. Som jeg vil komme nærmere innpå senere, så lå det i afroamerikansk tradisjon en drivkraft i det å ha et annet uttrykk enn det “hvite”, for å skape og dyrke frem sin egen identitet. Å studere sangteknikk for dem ville i så fall stride med dette. Det å snakke om sangteknikk i afroamerikansk tradisjon kan sammenlignes med det å bruke en Schenker-analyse på en Beatles-låt. Det er derfor viktig å understreke at formålet i denne konteksten er ikke å måle, legitimere eller “bedømme” afroamerikansk sang ut i fra “vestlige prinsipper”, men å bruke tradisjonene til å berike hverandre fremfor å idealisere den ene foran den andre.

Det er uvanlig å skille ut afroamerikansk sangtradisjon som sådan i en egen retning, det er derfor lite litteratur som dreier seg eksplisitt rundt dette. Det finnes derimot en del litteratur

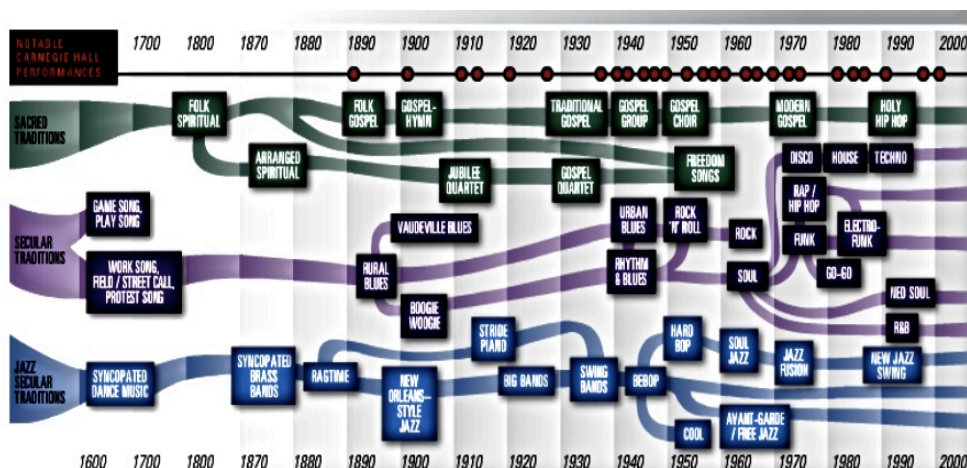
---

<sup>4</sup> Se s. 8

som tar for seg sjangre som regnes for afroamerikanske, for eksempel soul, neo-soul, r'n'b, hiphop og lignende. I de siste årene har det blitt skrevet flere masteroppgaver i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, som tar for seg sang i afroamerikansk tradisjon. Trygve Teien (2014) for eksempel, trekker fram den vokale grooven i analyser av contemporary gospel i oppgaven *Ordets groove – en analyse av groove i moderne gospel* (2014), Emil Johan Markussen (2014) gjør analyser av mikrorytmikk i neo-soul i oppgaven: *Vokal i neo-soul* (2014), Ingrid Brekke tar for seg “uttrykk” i soul i oppgaven *Cry your Soul Out* (2008), og Marthe Susann Åndahl tar for seg vokal improvisasjon i oppgaven *Improvisasjon i musikk: vokalimprovisasjon i contemporary RnB and neo-soul* (2011). Foreleser, musikkviter og professor ved samme institutt, Anne Danielsen har gjort analyser av vokalen i Destiny's Childs låten “Nasty Girl” i artikkelen “Metrical ambiguity or microrythmic flexibility? Analysing groove in “Nasty Girl” by Destiny's Child (2013). Hun har også skrevet om James Brown som “vocal percussionist” i boken *Precence and Pleasure, the Funk Grooves of James Brown and Parliament* (Danielsen, 2006, s. 82-84).

Historiske perspektiver på afroamerikansk sangtradisjon er å finne hos Mellonee Burnim, professor i folkløse og ethnomusicology ved Indiana University. Hun har skrevet en god del litteratur som tar for seg afroamerikansk musikk, dens opprinnelse, historie og utvikling i bøkene *Afro American Music* (2006) og *More Than Dancing* (1985). Portia K. Maultsby er også medforfatter av *Afro American Music*. Burnim og Maultsby skriver flere ganger om sangen og dens posisjon og utvikling. Don Cusic skriver om gospelens utvikling i boken *Sound of Light* (2009) og trekker inn flere perspektiver på sangen. En litt enkel, men likevel interessant bok er Per Gunnar Hornes *Gospel* (1979). Boken baserer seg i stor grad på Anthony Heilbut's bok *The Gospel Sound*, og tar for seg gospelens opprinnelse. Horne har mange av de samme poengene og beskrivelsene som Burnim presenterer. Til sist har jeg også studert bøkene *Black Popular Music in America* (1986) av Arnold Shaw og *Lift every voice* (2009) av Burton W. Peretti. Maultsby har klare tanker om hva som er afroamerikansk musikk, og har bidratt til litteraturen som anvendes i en interaktiv tidslinje på nettsiden [www.carnegiehall.org](http://www.carnegiehall.org) (2009). Denne ble lansert i forbindelse med festivalen *Honour – a celebration of the African American legacy, Curated by Jessye Norman* ([www.carnegiehall.org](http://www.carnegiehall.org), 2009). Tabellen kan være et godt utgangspunkt for studiet av den historiske utviklingen, og av hva afroamerikansk musikk innebærer. En kan finne en kort tekst om hver sjanger ved å klikke på rutene





Figur 1: Bildet er hentet fra [www.carnegiehall.org](http://www.carnegiehall.org) viser en tidslinje som tar for seg afroamerikansk musikkhistorie.

<sup>5</sup>. Denne tidslinjen kan sies å være en slags metafor som omfavner afroamerikansk musikk og illustrerer tanken om hvordan den rekker over ulike sjangre. Den antyder også at musikken har hatt en tydelig historisk utvikling. I tabellen deler Maultsby musikken inn i tre tradisjoner; den religiøse, den sekulære og jazztradisjonen. I tillegg illustrerer hun ved de ulike utspringene en tydelig forbindelse mellom ulike sjangre. Hun viser for eksempel at *Urban Blues* kan ha vært en forløper til *Rock*. I musikkvitenskapelig sammenheng har det eksistert en kritikk mot stilhistorie i form av slektstrær og “årsak-sammenheng” perspektiver som på bildet over, slike slektstrær kan være nyttige for å forstå musikalsk “slektskap” og utvikling over tid, men de kommer også til kort fordi de skjuler noe, for eksempel enkeltartisters originalitet og individualitet (Aksnes, 2014).

## 2.1 Afroamerikansk sangtradisjon: En historisk utvikling

Musikkviter og forfatter Burton w. Peretti mener at afroamerikansk musikk er en avgjørende del av USAs kulturarv, og at de ligger bak utviklingen av sjangre som *spirituals*, *ragtime*, *blues*, *gospel*, *soul* og *hiphop*. Han sier at: “Developed in the face of centuries of racial discrimination, poverty, and other challenges, this music testifies to the resilience of African and Caribbean musical origins and the creativity of individuals, families and communities” (Peretti, 2009, s. 1). Sanger og sangpedagog Jacqueline Ruhl mente at Amerikas svarte kultur har vært innflytelsesrike når det gjelder å forplante *belting*<sup>6</sup> som et sanglig uttrykk. Hun påpeker at USA står i gjeld til den afroamerikanske kulturen for nesten alle nye trender introdusert i populærmusikken siden midten av 1990-tallet. Rag, blues, jazz, r&b, gospel og

<sup>5</sup>Referansene til tabellen kan en finne under *acknowledgement* på nettsiden:

<http://www.carnegiehall.org/honor/history/acknowledgements.html> (hentet 04.10.2014)

<sup>6</sup>Se s. 37

rock har alle sine utspring hos den svarte befolkningen, og hun mener at belting hadde sitt utspring i New Orleans Jazz, blant annet gjennom Mahalia Jackson. I følgende avsnitt skal vi se nærmere på afroamerikansk sang og dens opprinnelse.

### *Shouts og Ringshouts*

På slutten av 1700-tallet eksisterte det en baptistgruppe på Trinidad som fikk tilnavnet *Shouters*. Pedagog Gunnar Horne (1979) hevder at musikkforskere har oppdaget en nær relasjon mellom Shouter-møtene på de vestindiske øyer og den svarte gospelsangen (Horne, 1979, s. 37). Shouts er en vekkelssang som bærer preg av ekte religiøs begeistring og personlig engasjement, sangerne kunne gjerne rope ut “Hallelujah!” eller “Glory!”, noe som en kan høre i en rekke andre kirkesamfunn også i dag.

Ringshouts er en dans som utføres med hele kroppen, altså hender, føtter, mage og hofter. Gudsdyrkelsen skjer gjennom sang og melodien har forsanger-kor-form, med mange gjentakelser. I denne sangen ble det lagt mer vekt på rytmen enn melodien. Sangen og dansen pleide å øke i tempo og intensitet, noe som gjorde den svært suggerende (Alan Lomax sitert i Horne, 1979, s. 18-19). Burnim beskriver Ringshouts som en dans som kunne pågå til langt på natt. Den hadde høy grad av repetisjon, lange perioder, tempovariasjoner og sterke innslag av rytmisk polyfoni. Det forekom også høy grad av melodisk utsmykning der en gjerne kunne gli fra en tone til en annen (Maultsby & Burnim, 2006, s. 56).

### *Folkespiritualen*

Maultsby omtaler det hun kaller *Folk Spiritual* som antageligvis er et mer politisk korrekt begrep for det mange kjenner som *negro spirituals*. Det kan føre til litt forvirring fordi *Folk Spiritual* favner både sang i den “hvite” amerikanske-, og den “svarte” afroamerikanske tradisjonen. Horne anvender et lignende begrep folkehymnen, og deler denne inn i underkategoriene i *Evangelical Hymns*, *White spirituals*, og profane melodier med religiøs tekst og Shouts. Cusic omtaler det han kaller *Black Spirituals* som han betegner som den tidligste religiøse sangen blant afroamerikanere. Det er da altså tre begrep som omtaler nesten det sammen, i denne oppgaven vil jeg følge Burnims utgangspunkt ved å bruke tilnavnet “folkespiritualen”. Begrepet brukes da om det som tidligere ble kalt *negro spiritual* og dreier seg om de tidligste formene for afroamerikanske spiritualer.

Sangformen oppstod sent på 1800-tallet blant slaver i Sør-Amerika, og er en av de tidligste formene for religiøs musikk en finner dokumentert blant afroamerikanerne. Denne

musikkformen oppstod samtidig som mange afroamerikanske slaver konverterte til kristendommen. Folkespiritualen i afroamerikansk tradisjon har trekk fra afrikansk musikk i tillegg til europeiske salmer og hymner. Den har også trekk fra sekulære sangformer som *Work songs*, *Field Calls* og *Protest Songs*. Selv om afroamerikanere konverterte til kristendommen betydde ikke dette at de adopterte de hvites tradisjoner direkte. I stedet gjentolket de “hvite hymner” slik at den gav mening for dem som afrikanere i Amerika. Slavene sang ofte når de jobbet på store plantasjer, og la gjerne til dans og bevegelser ved sang. Melodi og rytme i de europeiske hymnene ble forandret og tempoet skrudd opp. Refreng ble ofte gjentatt og afroamerikanerne la gjerne til sin egen dialekt (Cusic, 1990, s. 85).

Folkespiritualen har overlevd gjennom muntlig tradering og har vært en sentral del av det religiøse, kulturelle, sosiale, historiske og politiske livet til afroamerikanere gjennom tre århundre. Folkespiritualen bidro til frigjørelsen av slaveriet og ble brukt aktivt i frigjøringsbevegelsen *The Civil Rights Movement* på 60-tallet (Maultsby & Burnim, 2006, s. 272). Musikalske stiltrekk i folkespiritualen var repetisjon og vekselsang. Vekselsang også kjent som “call-and-response” ble ledet av en solist og gjentatt av en gruppe. Det var vanlig å improvisere og forandre på melodien og akkompagnere den med skrik, og “*hollers*”, med hyppige skifter av klangfarger, mens de klappet og stampet med føttene (*foot-stomping*). Tekstene rørte ved bibelske temaer, hverdagslige opplevelser de hadde som slaver, lengten etter frihet, protest og lidelse. De sang kjente sanger som “Steal Away”, “Deep River” og “Go Down Moses” som bar mer eller mindre skjulte budskap om deres liv som slaver (www.carnegiehall.org, 2009). I møtet mellom ulike musikktradisjoner oppstod det blant de svarte i USA musikalske stilarter som senere ble samlet i begrepet Black Music. Disse omfattet work songs, folkespiritualen, jubilee songs, blues, og gospel (Horne, 1979, og Shaw, 1986).

Blant de eldste spiritualene finner en sanger om slavenes ulykkelige tilstand på jorden og håpet om et bedre liv etter døden, de fant trøst i budskapet om frelse, for eksempel i låten “Nobody Knows the Trouble I’ve Seen” som senere har blitt gjengitt av en rekke store artister (Horne, 1979, s. 50-55). Dannelsen av de tidlige afroamerikanske kirkesamfunnene handlet om å frigjøre seg fra den hvite undertrykkelsen, og om å ikke underlegge seg slaveriet passivt. Kirken ble et sted hvor de kunne praktisere troen og livet aktivt, på egne premisser uten å være bundet av slaveri og diskriminering (Burnim, 1985). Pinsemenighetene var kjent for sin

intense følelsesladete tilbedelse under gudstjenesten, og var en bevegelse som utviklet seg særlig blant de fattige og undertrykte. *Holy Rollers* ble et begrep som beskrev kirkegjengerne, fordi de lett kunne skrike, rope, danse, hoppe eller rulle på gulvet for Jesus under gudstjenestene. Disse kirkene var opptatt av den hellige ånd og det å være fylt av ånden. Praksisen i *holiness* kirkene stod i stor kontrast til andre kirkesamfunn som avstod fra fysisk aktivitet. Mens sangen i lutheranske kirker fokuserte på tekstens budskap, var de afroamerikanske gudstjenestene svært følelsesladet, med fokus på hjertet og den hellige ånd, særlig i baptistkirker i USA (Cusic, 1990, s. 87).

### *Arbeidssanger*

Arbeidssanger var også vanlig å synge på samme tid som folkespiritualen, denne sangformen ble delt inn i: *Field Calls*, *Field Hollers*, *Street Cries* og hadde mange ulike funksjoner. Sangene var ment å løfte sinnet deres i arbeidet, koordinere bevegelser og være til oppmuntring. Sangen var også en måte å uttrykke følelser på, og et forum der de kritiserte de hvites posisjon som autoriteter. Sangen hjalp slaven til å holde ut, få tiden til å gå, og til å unngå kjedsomhet og ensformighet. Mange arbeidsgrupper hadde gjerne en leder som de andre responderte til med et refreng.

Det var også slaver som arbeidet alene på de store markene, da fungerte *Field Calls* som rop etter mat og drikke, det var også en måte å gi uttrykk for sin ensomhet på. “Arwhoolie” av Thomas J. Marshall som inngår i analysekapittelet senere er et eksempel på dette. Denne sangstilen har de samme stiltrekkene som folkespiritualen og leksangene. De har bare et mer spesifikt og funksjonelt innhold, mindre struktur og mer innslag av *moans* og *hollers* enn andre arbeidssanger (Horne, 1979, og Cusic, 1990).

### *Black Preacher Style*

Ringshouts, arbeidssanger og folkespiritualer utviklet seg når afroamerikanerne begynte å danne egne kirkesamfunn hvor de søkte sine egne røtter gjennom musikken og sang under gudstjenestene. I menigheter og på vekkelsermøter var det mange svarte som ikke kunne lese, dette la grunn for en type vekselsang der predikanten ropte ut et par tekstlinjer som menigheten gjentok, på denne måten oppstod det en dialog mellom leder og menighet som fikk tilnavnet *call-and-response* altså vekselsang. Denne sangen var ofte improvisert samtidig som det var stor frihet til å lage flerstemmighet (Horne, 1979, s. 20-21). Maultsby (2006) sier følgende om sangen:

The vocal style, encompassing characteristics of West African traditions, is an extension of the Black preachers style of developing sermons. Creating a cross between speech and song, the performer dramatizes his delivering with rhythmic moans, grunts, wauls, shouts, glides, bends, dips, cries, hollers, vocables (words composed of various, possibly meaningless sounds), falsetto and melodic repetition (Maultsby & Burnim, 2006, s. 49).

Denne måten å bruke stemmen på har sannsynligvis bidratt til den kraftige, spontane og rytmisk-orienterte stemmen man kjenner igjen i afroamerikansk sang i dag. Broren til Aretha Franklin sa følgende om søsteren:

You listen to her and it's like being in Church. She does with her voice exactly what a preacher does with his when he moans to a congregation. That moan strikes a responsive chord in the congregation and somebody answers back with their own moan, which means I know what you're moaning about because I feel the same way. So you have something sort of like a thread spinning out and touching and tying everybody together in a shared experience just like the getting happy and shouting together in Church (Maultsby & Burnim, 2006, s. 279).

Arethas sangstil reflekterer med andre ord den samme dramatiske opptreden pastorene hadde i kirken. Burnim hevder at prekenen faktisk er veldig lik live-opptredener i soul og rhythm and blues (Maultsby & Burnim, 2006, s. 278). Måten å bruke stemmen på som har blitt beskrevet i avsnittene over, kan ha vært det som har lagt grunnlaget for utviklingen av en "svart estetikk".

### **2.1.1 Afroamerikansk sangideal og "svart" estetikk**

Et formål i oppgaven er å imøtekomme afroamerikansk tradisjon på dens egne prinsipper. I den forbindelse omtaler Burnim (2006) det hun kaller *Black Aesthetics*. Burnim er opptatt av, at for å få et mest mulig riktig bilde av afroamerikansk musikk, så er det avgjørende å forstå, så dypt som mulig, skapernes kultur, holdninger, verdier og deres tro (Maultsby & Burnim, 2006, s. 52). Estetikk handler om opplevelsen av det skjønne, og denne opplevelsen kan være kulturelt, kontekstuell og historisk betinget. Opplevelsen av det vakre vil avhenge av hvilke kriterier og forventninger en har til musikken. I klassisk sang oppleves det for eksempel som vakkert å oppnå *egalitet*, det innebærer å skjule overgangen mellom ulike registre. I afroamerikansk tradisjon er det som regel motsatt. Olly Wilson omtaler det han kaller *The Heterogeneous Sound Ideal*, og sier at dette er et resultat av personlig behandling av klang, tekstur og *shading*. I følge Wilson oppnår en dette idealet ved å variere hvordan en uttaler teksten, ved å veksle mellom perkussive og raspende klangfarger, eller ved å bytte ut rette

toner med vibrato, og kombinere lyder som rop, grynt, *hollers*, og skrik<sup>7</sup> i melodien (Wilson sitert i Maultsby & Burnim, 2006, s. 279-280).

I følge Burnim er det viktig at sang i afroamerikansk tradisjon uttrykker et intens emosjonelt engasjement som involverer hele kroppen. Hun hevder at sangere i gospel-sjangeren ikke bare skal ha en bra stemme, men også ha en lydkvalitet som gjenspeiler svart kultur og historie. I forbindelse med sang i gospel, så er det et estetisk element å underkaste seg kropp og sinn, og fremførelsen skal vitne om et levd liv. For å bruke Burnims egne ord “(...) a sense of vitality, a sense of aliveness” (Burnim, 1985, s. 159). For å overbevise et svart publikum, bør en være åpenlyst demonstrativ, ekspressiv, energisk og engasjere kropp og sang gjennom følelser (Burnim, 1985, s. 159). Mahalia Jackson opplevde å bli kritisert fordi hun beveget seg i kirken, i slike tilfeller pleide hun å henvise til Salme 47, hvor det står “o clap your hands, all ye people; shout unto the Lord with the voice of a trumpet” (Burnim, 1985, s. 158). Dette sier noe om hvordan utøvelse av religion og tro har vært med på å forme sangen i afroamerikansk tradisjon.

Afroamerikanske sangere og artister tok etter hvert med seg den “svarte estetikken” inn i sekulær musikk. Ray Charles var blant de første som konsekvent inkorporerte hele spekteret av komponenter fra svart kirkekultur i rhythm and blues. Han tok med alt fra struktur til harmonier, rytmiske elementer og sangstilen inn i musikken sin. Dette banet vei for starten på utviklingen av soul som en egen musikalsk sjanger på 1960-tallet i følge Burnim (Maultsby & Burnim, 2006, s. 273). Soul-æraen står som et manifest av The Black Power Movement, som hadde en bred sosial, politisk, økonomisk og kulturell agenda. Soul ble etter hvert et ord som representerte “blackness” (Maultsby & Burnim, 2006, s. 272). Sangen i soul videreførte fraseringer, innslag av rop, skrik og melismer fra gospelen. James Brown ble en talsmann for frigjøringen av svarte, og låter som “Say it Loud I’m Black and I’m proud”, ble et uttrykk for stolthet, solidaritet og styrke. Måten James Brown sang i studio ble gradvis mer og mer intens med innslag av skrik, rop, og *hollers* (Maultsby & Burnim, 2006).

For å oppsummere så innebærer den “svarte” estetikken det å engasjere hele seg, både kropp og sinn i sangen. En skal uttrykke følelser demonstrativt, og en kan gjerne skrike og være perkussiv i uttrykket. En bør bruke vibrato og variere bruken av klangfarger slik at en oppnår en heterogen “sound”.

---

<sup>7</sup> *Shout* oversettes til det norske ordet rop, mens *cry* oversettes til skrik, med den antakelsen av at shout er korte rop, og cry er en mer skrikende og trist lyd. Jeg har ikke funnet noen god oversettelse av *Holler* og beholder derfor det engelske ordet.

## 2.2 Ulike tradisjoner innen sangteknikk

### *Klassisk sangteknikk*

I følge Anna-Marie Nordström (2006) utviklet den klassiske sangteknikken seg mellom 1500- og 1600-tallet, og det var på denne tiden at en begynte å studere stemmens fysiologi. I *Bel Canto*-epoken på 1700-tallet ble det forventet at sangere skulle kunne synge dramatisk med letthet og samtidig høres over store konsertsaler samt overdøve orkestre. De kunne gjerne ha flere konserter på rad, og det krevdes derfor en enorm vokal styrke av sangeren for å ikke miste stemmen. På denne tiden ble den første formen for sangteknikk utarbeidet, og mye av den kunnskapen de utviklet om sangstemmen på denne tiden er fortsatt gjeldende i sangundervisning i dag (Nordström, 2006, s. 5). Da mikrofonen gjorde sitt inntog oppstod det nye måter å synge på (Tiri Bergersen Schei, 2014) og (Sadolin, 2012). I rytmisk sangteknikk mente en at “ekte” rytmiske sangere skulle være selvlærte fordi sangundervisning bare ville ta bort særpreget i stemmen deres (Sadolin, 2012, s. 6), i klassisk tradisjon mente en at disse måtene å synge på kunne gjøre permanent skade på stemmen.

Det finnes en god del litteratur som tar for seg sangteknikk i den klassiske tradisjonen, og en kan ikke utelukke en så sterk tradisjon når det er snakk om teknikk. Klassisk sangteknikk kan være med på å belyse aspekter ved stemmebruken i afroamerikansk sang. I den forbindelse har jeg studert sangpedagog Oren Browns bok *Discover your Voice* (1996), og jeg har lest boken til professor og sangpedagog ved Norges Musikkhøyskole; Svein Bjørkøys *Stemmen i fokus, -innføring i sangteknikk* (2004). Andre bøker som har vært relevante innenfor sangteknikk er Nanna Kristin Arders bok *Sangeleven i fokus* (1996) og Susanna Ekens bok *Den menneskelige stemme* (1998). Jeg har også studert Åsne Berre Persen *Syng ut! Den livgivende sangen* (2007) og hennes masteravhandling *Utrolig å få synge ut, hvordan sangglede kan fremmes og hemmes* fra 2005. Til sist har jeg også sett på Tiri Bergersen Schei og hennes doktorgrad *Vokal identitet* (2007) masteravhandlingen hennes *Stemmeskam* (1998). Disse tekstene og bøkene retter seg i stor grad mot klassisk sangteknikk og psykologiske og pedagogiske aspekter ved det å synge.

### *Rytmisk og komplett sangteknikk*

Ettersom det har utviklet seg nye måter å synge på, har etterspørsel etter opplæring i sjangre innen populærmusikk økt. I Norge faller slik opplæring under begrepet rytmisk sangteknikk. Rytmisk sangteknikk skal angivelig favne alle sjangre bortsett fra den klassiske.

Når det gjelder rytmisk sangteknikk er særlig Cathrine Sadolins bok *Komplett Sangteknikk* (2012) sentral. *Complete Vocal Institute*<sup>8</sup> er en av få institusjoner som oppdaterer seg jevnlig på forskning i sangteknikk. Som navnet tilsier ønsker Komplett Sangteknikk å favne all slags sang inkludert opera og klassisk. Boken og hele institusjonen er basert på Cathrine Sadolins forskning som selv mener at alle lyder en sanger gjør er viktige. Sadolin mener at en bør fjerne det sett av idealer en måtte ha om stemmen, og at det bør være en sangers personlige og artistiske valg å låte slik som de ønsker. Hun mener også at en sangers sangstemme ikke skal determineres av smaken til læreren eller krav utenifra, og at ingen kan bedømme hvilke lyder som skal anses som “riktig”. I starten av forskningen sin kom hun i kontakt med mange sangere i pop som ønsket å bevare stemmen slik som i klassisk sang, uten den klassiske “sounden” (www.cvt.no, 2015).

Klassisk og vestlige sangideal, har i mange år ansett sang i sjangre som blues, rock, gospel, arabisk klassisk sang som skadelig for stemmen. Sadolin argumenterer i mot denne påstanden ved å henvise til sangere i slik sjangre som har hatt en like lang og skadefri sangkarriere som mange profesjonelle klassiske sangere (Sadolin, 2014a). I oppgaven til Anna-Marie Nordström (2006) blir den kraftige stemmekarakteren i slike sjangre betegnet som *belting*. I forbindelse med dette hevder Jo Estill at uansett hvor skadelig dette er for stemmen, så er det en kvalitet som er kommet for å bli, og da kan en like så godt kan omfavne den (Estill 1988 sitert i Nordström, 2006).

I sin forskning begynte Sadolin å studere sangere i rytmiske sjangre for å se om det fantes en underliggende felles struktur blant dem. Hun begynte etter hvert å skille mellom det hun anså som en metallisk og en ikke-metallisk sang, og kategoriserte stemmen alt etter hvor metallisk den låt. Det var dette som var grunnlaget for teorien om de fire funksjonene; *neutral*, *curbing*, *overdrive* og *edge*<sup>9</sup>. Hun fant til slutt ut at alle lyder den menneskelige stemmen gjorde kunne kategoriseres i et klart system som angikk alle måter å synge på. Hun mener at de fire stemmefunksjonene, er fundamentet for stemmestrukturen og at de omfavner alle lyder, teknikker og musikkstiler. Hun har også funnet ut at de ulike funksjonene har noen fordeler og begrensninger. Dette mener hun at sangere må akseptere for å kunne forstå stemmens muligheter og begrensninger, og for å kunne velge fritt mellom lyder uten å skade stemmen (www.cvt.no, 2015).

Sadolin er likevel ikke enerådende innenfor rytmisk sangteknikk, og hennes forskning

---

<sup>8</sup>Se <http://completevocalinstitute.com/cvtresearchsite/research/> (hentet 04.11.2015)

<sup>9</sup> Se s. 34



er stort sett basert i Skandinavia og Europa, det vil si at instituttet antageligvis er nokså ukjent i for eksempel USA. Som sagt så trekker også Nordström (2006) fram eksempler på noen teorier om sang i rytmiske sjangre med utgangspunkt i den amerikanske sangpedagogen Jo Estill og svenske Johan Sundberg i oppgaven: *Belting, en kontroversiell sangteknikk*. Det finnes en rekke enklere bøker innen rytmisk sangteknikk som for eksempel Seth Riggs bok *Singing for the stars* (1998). Et annet fenomen er undervisningsvideoer på youtube, to av de som har kunnet belyse sang i afroamerikansk tradisjon er Eric Arceneaux (2007) og Dileesa Hunter (2014).

## **2.3 Grunnleggende sangteknikk**

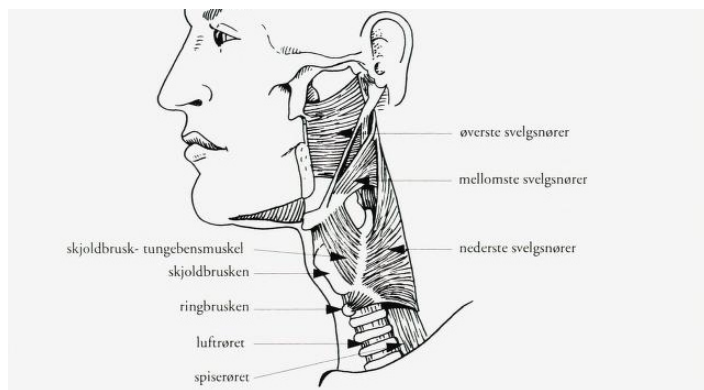
### *Støtte og pust*

Lydproduksjon i stemmen dannes ved at stemmebåndene vibrerer. Vi kan justere hastigheten på vibrasjonen ved hjelp av lufttrykket som dannes ved ut-pust. Pust er derfor et sentralt tema i sangteknikk. Pusteprosessen er styrt av vårt autonome nervesystem, og er derfor noe som foregår automatisk. I pusteprosessen er det likevel en rekke muskelgrupper involvert som kan påvirkes og opptrenes, da snakker en også om det å trene opp en muskulær hukommelse. Sadolin forteller at de aller fleste har en tendens til å puste raskere og høyere opp i lungene med årene, noe som fører til at vi ikke fyller opp lungene maksimalt, som igjen gjør det vanskeligere å holde igjen luft på ut-pust. I den forbindelse snakker Bjørkøy og Brown om vitalkapasitet som er det volumet av luft som kan pustes ut etter at man har fylt lungene maksimalt (snl.no), i følge de to pedagogene ønsker en i sang, å utnytte vitalkapasiteten maksimalt. Det er altså vanskeligere å produsere den jevne og lange luftstrømmen som trengs for å synge en ren og klar tone, hvis en ikke trekker nok luft ned i lungene. For å kontrollere hastigheten på luftstrømmen kan en forsøke å kontrollere diafragma og de involverte muskelgrupper i mage- og ryggregionen. Diafragma er en stor muskel som ligger på tvers i mellomgulvet og muskelens ytterste kant er festet hele veien rundt på de nederste ribbena. Når denne er avslappet ligger den som en skål oppover og presser luften ut av lungene, når vi puster inn så strammer vi muskelen og den legger seg flatt og presser de nederste ribbena litt ut. Om vi mestrer å holde diafragma nede, eller motvirke presset den legger på lungene ved avslapping, vil det være lettere å produsere en jevn luftstrøm. Å holde igjen diafragma er et samspill mellom magens øvrige muskelgrupper. Det er dette som utgjør det som i sangteknikk omtales som *støtte*, også ofte kalt “å synge med magen” (Sadolin, 2012, s. 21-31). Oren Brown mener at om en klarer å holde diafragma nede slik at ribbena utvides, så har

man det beste utgangspunktet for å bruke støtte. Arder mener at for å oppnå en så fri strupefunksjon som mulig, må en beherske muskulaturen som regulerer pust, strupe, ansatsrøret og kroppsholdningen. Arder sier at “Fysiologisk kan derfor stemmestøtte defineres som et samarbeid mellom de musklene som bestemmer utåndingsluftens trykk, kraften som stemmeleppene legger seg mot hverandre med under fonasjon, og kroppens reisning og balanse” (Rørbech sitert i Arder, 1996, s. 114). Forlengelsen av utåndingsfasen kan la seg gjøre ved å vedlikeholde aktivitet i innåndingsmuskulaturen under utåndingen. Derved motarbeider man den elastiske tilbaketrekningen som er naturlig i lungene, og man kan samtidig styre utåndingsstrømmen ved gradvis å aktivere buk-muskulaturen og flankemuskulaturen. Dette muskulære samspillet kalles “å støtte” (Arder, 1996, s. 115).

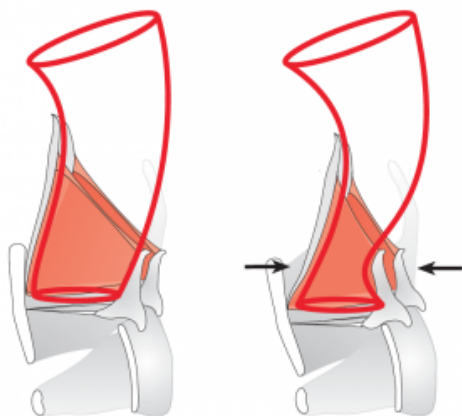
### Spenninger og åpning

De fleste sangpedagoger både innen rytmisk og klassisk sangteknikk, er opptatt av at en bør unngå spenninger i munn og halsregionen. Musklene i halsens primære funksjon er å frakte mat ned spiserøret. En liten spenning på muskler i dette området vil føre til at halsen snører seg, og ansatsrørets størrelse bli mindre. Spenninger



Figur 2: Bildet er hentet fra Arder 1996 s. 153 og viser de ulike muskelgruppene i halsen.

andre steder, som i skuldre og lepper kan utløse det samme. Hvis underkjeven spenner ut framover kan dette også føre til ukontrollerte spenninger i halsen og ansatsrøret (Sadolin, 2012, s. 50). Dette gjør det vanskeligere å ha en fri og uanstrengt lydproduksjon og kan i tillegg være skadelig for stemmen.



Twang has great influence on the voice. When you twang the voice becomes clearer and more focused. Twang is used in all singing styles.

### Twang

Sadolin omtaler det hun kaller *twang*. Å twange er i praksis å presse sammen den delen av ansatsrøret som ligger rett over stemmebåndene, kalt epiglottishornet

Figur 3: Bildet viser vokaltrakten og hvordan epiglottishornet blir mindre, og man *twanger*. Bildet er hentet fra [www.cvt.com](http://www.cvt.com) (2015a)

(se figur 3). Jo mer en twanger, eller presser sammen denne, jo høyere grad metall oppnår en på stemmen. Det er graden av metall som bestemmer hvilken funksjon en synger i. Den øverste funksjonen edge har høyest grad av metall.

Sadolin hevder at twang gjør det lettere å synge, og at det øker kraften og lydstyrken i stemmen. Tydelig twang låter som en and som kvekker (Sadolin, 2012, s. 51-52). Lyden blir klarer og mer fokusert ved bruk av twang, i følge Sadolin. Twang kan høres i alle lydeksempelene som legges ved analysedelen. Sadolin mener også at alle har en viss grad av metall på stemmen når man prater<sup>10</sup>.

### Fire funksjoner

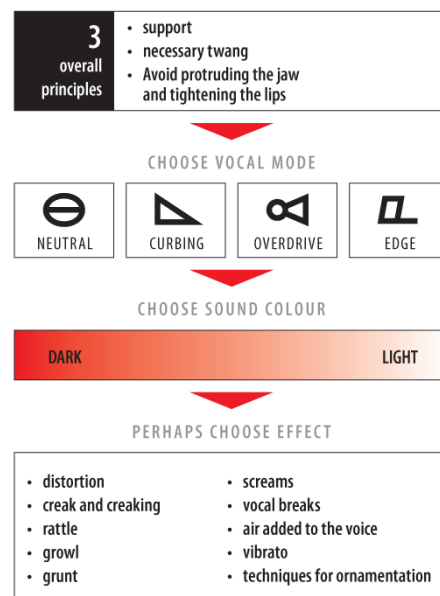
I teoridelen og analysen kommer det til å bli henviset til de fire ulike funksjonene i Komplet Sangteknikk.

Disse er lettest å forstå ved å studere den e oversikten til Sadolin i figur 4. Øverst i figur 4. henviser Sadolin til de tre hovedprinsippene, støtte, twang og

unngåelse av spenninger i kjeve og lepper. Deretter kan en velge hvilken funksjon en vil synge i. Den første funksjonen kalles neutral, og er en ikke-metallisk funksjon som en kan synge med, eller uten

luft. Funksjonen har en svak lydstyrke og låter litt som når en synger “godnatt sang” til barn når de skal sove. Den andre funksjonen er curbing, som

har “halv-metall”. Curbing har medium lydstyrke og låter litt tilbakeholdt. Denne funksjonen høres ofte i sjangre som i pop og r’n’b. De tre øverste funksjonene skal aldri ha luft, selv om Sadolin henviser til luft på stemmen som effekt skal dette kun forekomme i neutral. Overdrive låter kraftig og som et rop, funksjonen finner vi ofte igjen i rock og soul, og Sadolin knytter funksjonen til sangere som Mahalia Jackson, Aretha Franklin og Whitney Houston (Sadolin, 2012, s. 107). Edge er den siste funksjonen, den låter kraftig, skarp og “snerrende”, hun knytter funksjonen til artister som Aretha Franklin og Tina Turner. I figur 4. kan en også se at en deretter kan bestemme klangfarge, og videre velge blant “effekter” som for eksempel grynt, skrik, luft, vibrato ornamentering.



Figur 4: Bildet viser en grafisk oversikt over Komplet sangteknikk. Bildet er hentet fra ((www.cvt.com, 2015b)

<sup>10</sup> Et konkret eksempel på distinkt bruk av twang finnes også på CVT sine hjemmesider: <http://completevocalinstitute.com/cvtresearchsite/description-of-twang/> (hentet 24.03.2015).

### *Primallyd*

Sangpedagog og forsker Oren Brown (1996) mener at vi har noen helt fundamentale lyder som er universelle for alle mennesker. Vi skriker når vi er sinte og gisper når vi blir redde. Brown mener at slike refleksive lyder opptrer ubevisst på tvers av språk og kultur. Barn stiller ikke spørsmål til hvordan man ler, gråter eller prater, fordi dette er noe som er forankret i kroppen. Brown mener at sang må fungere som en videreføring av primallydene fordi det er den mest naturlige og optimale lydproduksjonen vi har. Han mener også at sang er et uttrykk for følelser, og at store sangere produserer primallyd fordi de har evne til å tilføye følelsesladete opplevelser i sangen (Brown, 1996, s. 3- 7). Det er flere pedagoger som mener at sang er en utvidelse av talestemmen. Eric Acenaux er for eksempel opptatt av at en ikke skal gjøre seg til eller kopiere andre, men synge slik vi snakker (Arceneaux, 2007). Riggs utviklet også en form for “Speech-level-singing” som baserer seg på noe av det samme (Riggs, 1998). Jo Estill snakker også om stemmekarakteren *speech*, hun beskriver dette som en stemmekvalitet som finnes i dagligtalen, ofte omtalt som brystklang. I følge Estill så er Speech en stemmekvalitet som går igjen i folkemusikk, jazz, pop, tidlig musikk og musikal, eller i det mørke registeret i opera (Estill sitert i Nordström, 2006). Sadolin mener også at det å bevare talestemme i sang er viktig for å ivareta identiteten til sangeren (Sadolin, 2012, s. 152).

### *Stemmehelse*

Nordström henviser i sin oppgave til tidsskriftet *From the American Acedemy of Teachers of Singing*. Med underskrift av hele 31 forfattere blir det hevdet at rockens inntreden og det kommersielle musikkmarkedet har skapt referanser og vaner som skader en normal stemmeutvikling. De mener at bruk av *grasping*, *belting*, *glottal attacks*, *cut offs* og andre lydeffekter som har blitt et ideal, er en følge av total mangel på teknikk som har blitt stilistisk akseptert og imitert, uten tanke på hvilke skader det kan føre til på stemmen. Operasanger og sangpedagog Jacqueline Ruhl skriver i artikkelen “Is singing a dying art?” at misbruk av stemmen kan føre til “(...) irreversible pathological changes in the laryngeal tissue” (Ruhl sitert i Nordström, 2006, s. 30). Arder beskriver det hun kaller problemstemme” og deler denne inn i fire kategorier: den harde og skjærende stemmen, den skurrende eller skrapende stemmen, den luft-fylte stemmen og den hese stemmen (Arder, 1996, s. 164). Hun omtaler det

hun kaller stemmemisbruk, som oppstår ved overbelastning av muskulaturen og svekker stemmeleppenes adduksjon (Arder, 1996, s. 165-166).

Stemmehevelse er åpenbart et viktig tema innen sangteknikk, og rytmisk sang og undervisning har fått sterk kritikk fra den klassiske skolen. Det er derfor viktig å ikke utelate denne viktige siden ved sangteknikk. Likevel er det mange sangere i rytmiske sjangere som har lange karrierer bak seg uten at de verken har mistet eller skadet stemmen. Sadolin ønsker med sine teorier å motbevise holdningene ovenfor, ved å vise teknikker som ikke er skadelige for stemmen. Det både Sadolin og øvrige klassiske sangpedagoger er enige om, er at overbelastning av stemmen ofte opptrer når en skal synge sterkt eller rope. Det som ofte skjer da er at man *forserer*. Forsering oppstår når man forsøker å synge kraftige toner, men luftstrømmen er for stor, noe som skader stemmebåndene (Sadolin, 2012, s. 27 og (Bjørkøy, 2004). Alvorlig “stemmemisbruk” kan føre til stemmeknuter, og noen store sangere som for eksempel Justin Timberlake og Adele har måttet operere stemmen på grunn av slike skader (Kaufman, 2011 og Laudadio & Silverman, 2005). Den alminnelige sanger har i større grad anledning til å hvile stemmen, og derfor er det ikke alltid like risikofylt at forsering forekommer når de synger. Siden stemmebåndene og ansatsrøret består av og reguleres av muskel og muskelfibre, vil jeg anta at en kan trene opp dette på lik linje med andre muskler. Det vil si at om en har vært vant til å rope mye og snakke høyt fra tidlig alder, vil en ha større forutsetning for å mestre en kraftig stemmebruk uten å skade den senere. Men når man er hes så har det skjedd en hevelse på stemmebåndene som gjør at de ikke klarer å vibrere fritt. Synger en med hevelse på stemmebåndene vil det kreve enda større lufttrykk, noe som vil slite ut stemmebåndene ytterligere og øke faren for å få stemmeknuter.

## **2.4 Sangteknikk i afroamerikansk tradisjon**

Når en som nordmann skal forsøke å kopiere teknikker i afroamerikansk sangtradisjon er det viktig å forstå at det vil være utfordrende fordi vi kanskje ikke har vært vant til å bruke stemmen på samme måte som det en afroamerikaner har. Brown (1996) hevder at fra fødselen av blir vi påvirket av lydene rundt oss og imitasjon av disse kan være “a blessing or a curse” (Brown, 1996, s. 4). To eksempler på sangere som kunne synge med enorm kraft i et høyt register er Aretha Franklin og Whitney Houston, og de hadde begge bakgrunn i afroamerikanske baptistkirker, dette leder meg inn på den første teknikken kraft.

## 2.4.1 Kraft

### *Primallyd for kraft*

Det at mange sangere i afroamerikansk tradisjonen mestrer å synge kraftig og lyst over lengre tid uten å miste stemmen kan være en følge av at sangerne har uttrykt seg gjennom primallyden “roping” og “skrik” og utvidet dette til sang, uten at de forserer. En øvelse som har vist seg nyttig både for meg selv og elever når en forsøker å oppnå kraft i høyden, har vært å rope oppover i registeret. Jeg har for eksempel å bedt eleven om å “rope til personen som står på andre siden av gaten”. Når vi gjør denne øvelsen, pleier nesten alle elever å oppdage en overraskende stor kraft i stemmen som de ikke trodde at de hadde. De bruker som regel en sunn og god teknikk uten at de får vondt. De legger på tilstrekkelig med *twang* ubevisst, de åpner opp og bruker resonans i ansatsrøret og rikelig med støtteenergi uten å kjenne ubehag. Det er som om kroppen vet akkurat hva som skal gjøre for å rope høyt, og dette oppdager elevene gjerne gjennom denne øvelsen.

Klassiske sangpedagoger skiller ofte mellom “hodeklang” og “brystklang”, flere sangpedagoger omtaler dette i flere versjoner, noen av de vanligste er: *randregister*, *mellomregister* og *fullregister* (Arder, 1996, s. 133 og Bjørkøy, 2004). Sadolin nevner også disse registrene, men forholder seg ikke til de på samme måte som de andre, fordi hun mener at de er skapt med utgangspunkt i bestemte toneområder som ikke tar hensyn til stemmens klang, volum eller måten en synger på. Jo Estill deler ikke stemmen opp i registre, men heller i stemmekvaliteter som hun kaller *speech*, *sob/cry*, *opera*, *falsetto*, *nasal twang*, *oral twang* og *belting* (Nordström, 2006, s. 24-27). Sadolin omtaler som nevnt og i likhet med Estill stemmen i kvalitetene *neutral*, *curbing*, *overdrive* og *edge*.

### *Belting for kraft*

Det å synge sterkt i et lyst register har ofte blitt omtalt som *belting*. Jacqueline Ruhl mener for eksempel at det er et smalt skille mellom sangteknikken *belting* og skriking (Nordström, 2006, s. 30). Bjørkøy sier følgende:

Belting er et begrep som stammer fra en sangstil som ble brukt i de amerikanske teatrene på 1940- og 50-tallet, men er en syngemåte vi kjenner igjen fra folkemusikk, religiøse sanger og populærmusikk. Når man “belter” synger man hovedsakelig med utgangspunkt i bryst- og fullregister, og det kan av og til føre til en presset syngemåte. Noen typiske representanter for denne syngemåten i dag er Mahalia Jackson, Whitney Houston, og Celine Dion (Bjørkøy, 2004, s. 46).

Sadolin brukte tidligere belting-begrepet om det hun nå kaller *edge*. Hun mener at det har oppstått en del forvirring ved bruken av begrepet og det har blitt brukt om forskjellige lyder.

Mange anså blant annet både curbing og overdrive som belting, og av den grunn byttet hun til edge (Sadolin, 2012, s. 116). I følge Estill oppnås en sunn bruk av belting ved å ha et høyt subglottisk trykk<sup>11</sup>, et lite ansatsrør, høyt strupehode, høy tunge, senket strupelokket og ha en fornemmelse av at luften står still, klangen er sterk, distinkt og lys og er svært krevende å mestre (Estill sitert i Nordström, 2006, s. 27).

### *Twang for kraft*

Som nevnt mener Sadolin (2012) at visse lyder har mer metallisk karakter enn andre. Hun mener at alle sangere synger med en viss grad metall på stemmen, men at den er mer tydelig hos en rytmisk sanger enn en klassisk. Graden av metall øker etter hvor mye en *twanger epiglottishornet*<sup>12</sup>. Hun beskriver metall som en hard, rå og kontant lyd (Sadolin, 2012, s. 81). For å synge kraftig i høyden mener hun at en må øke graden av metall på stemmen ved å twange. Tydelig twang låter hardt, kontant og spisst, og en oppnår dette ved å blant annet etterligne en and som kvekker. Ved å gjøre åpningen i epiglottishornet mindre blir lyden klarere og en tar bort luft. Dette fører til at en kan øke lydstyrken med 10-15 desibel. Sadolin mener at twanget gjør det lettere å synge og vi har naturlig twang på stemmen når vi snakker (Sadolin, 2014, s. 51). Når en bruker twang er det alltid viktig å bruke nok støtteenergi og ikke stramme kjeve, eller spenne muskler, fordi dette kan føre til at ansatsrøret snører seg. Sadolin mener også at en kan øke lydstyrken i de øverste funksjonene ved å løfte opp strupehodet og forme munnen i et smil. Jo Estill omtaler noe lignende som hun kaller *nasal twang*, både Sadolin og Estill sier at dette er en stemmekvalitet som er særlig fremtredende i countrymusikk og østeuropeisk folkemusikk. Estill mener at for å få til en nasal twang, så må en forminske det lille resonansrommet som ligger overfor stemmeleppene, noe som høres ut som det som Sadolin omtaler som epiglottishornet. Estill skriver at om man forminsker dette og åpner velumporten<sup>13</sup> slik at den “nasale porten” er åpen, vil en oppnå nasal twang. Dersom denne er lukket, oppnår en oral twang (Estill sitert i Nordström, 2006, s. 25-26). Twang er med andre ord et sangteknisk redskap som kan hjelpe en sanger til å øke kraften i stemmen sin. Sadolin anbefaler sangere som ønsker å synge lyst og sterkt, å heve strupehodet og tungens posisjon, for å deretter danne et smil, uten å ha luft på stemmen, og sette på twang

---

<sup>11</sup> Subglottisk trykk er det lufttrykket som oppstår etter at en har trukket pusten (Arder, 1996).

<sup>12</sup> Epiglottishornet er betegnelsen på den delen av ansatsrøret over stemmebåndet som lager twang, se figur 3. på s.33.

<sup>13</sup> Velumporten kan til likhet forveksles med drøvelen. På figur 5. kan en se hvordan denne først stenger igjen luften opp til det nasale rommet, mens på det andre kan vi se at den henger slapt ned og dermed er åpen. Se s. 40.

(Sadolin, 2012, s. 162).

### *Støtte for kraft*

De aller fleste sangpedagoger er enige i at for å synge kraftig i høyden, er det avgjørende å ha nok støtteenergi. Som beskrevet tidligere er støtte et samarbeid mellom muskler i mage- og ryggregionen som ofte kalles å synge med magen. Støtte skaper energi fordi det er muskler som jobber i kontinuerlig bevegelse, og å synge kraftig krever energi. Støtten kan derfor avgjøre hvor kraftige bevegelsene er og dermed regulere stemmens lydstyrke. Rent fysisk så kan en få støtte ved å trekke inn magen ved navlen, spenne ryggmuskulaturen og forsøke å utligne svaien i ryggen. En kan også forestille seg at man er klar for å løpe 100 meter sprint, at en holder en perfekt balanse mellom mage og ryggmuskulatur, eller som mange sier det, “syng med magen” (Sadolin, 2012, s. 31-32).

### **2.4.2 Resonans**

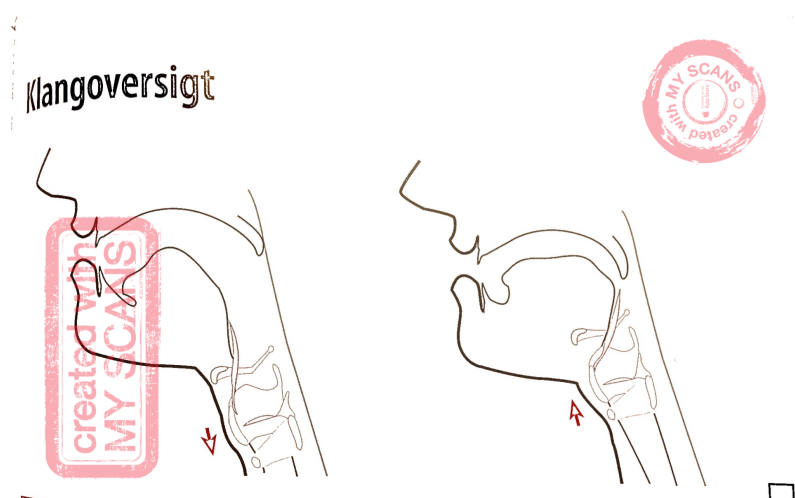
I følge Sadolin er det en akustisk regel at når klangrommet er stort så vil klangen vil låte mørk og omvendt (Sadolin, 2012, s. 158). Når en gråter og er trist kan en kjenne på fornemmelsen å ha en klump i halsen, denne følelsen vil naturlig presse strupehodet nedover i halsen og utvide resonansrommet i ansatsrøret. Det å leve i undertrykkelse gjennom slaveriet, må ha vært en enorm følelsesmessig påkjenning, og det kan godt tenkes at den mørke og fyldige klangen i afroamerikansk sang kan ha vært en naturlig følge av en stemmebruk preget av dette. Det vil si at om en gir uttrykk for sine triste følelser gjennom primallyder som oppstår når en føler sorg og hjelpeløshet, så fører dette til en mørkere og fyldigere klangfarge. Sadolins fysiske instruksjon for å oppnå en mørk klang på stemmen, er å utvide klangrommet ved å senke strupehodet, presse sammen tungen, slappe av i munn og kjeve, løfte den bløte- og den harde gane og lukke velumporten, det motsatte vil føre til en lysere klang (Sadolin, 2012, s. 173). En kan for eksempel fornemme en stor klang ved å etterligne Julenissen “hohoho”, eller ved å late som om en synger på inn-pust (Arder, 1996). En kan også oppnå en mørk klangfarge ved å late som om man fryser eller at man hulker (Sadolin, 2012, s. 162-163). Brekke hevder at dersom strupelokket stilles loddrett blir åpningen større og lyden rundere og en oppnår en “projisert lyd” som betyr “fremkastet”<sup>14</sup>, en kan se hvordan strupelokket ligger loddrett på første illustrasjon i figur 5. (Brekke, 2008, s. 40). I omtalen av mørk klang beskriver Estill lyden “sob/cry”, hun knytter denne stemmekarakteren til mennesker som er i sorg. Den

---

<sup>14</sup>Se s. 56



inneholder en ekstrem intensitet som kan høres ut som kvelt gråt. Klangen er myk, mørk og følelsesmessig intensiv, og den finnes ofte i blues og jazz. Måten Estill knytter en stemmekarakter til følelse og lyd, stemmer overens med Browns teorier om primallyd. For å oppnå denne klangen, mener Estill at en må utvide ansatsrøret maksimalt, strupehodet må være ekstremt lavt, man bør ha tynne stemmebånd, og lukket velumport (Estill sitert i Nordström, 2006, s. 25). Sadolin hevder at den mørke klangen er et ideal i klassisk sang, men afroamerikansk sangtradisjon også en mørkere klang også i det lyse leiet, særlig om en sammenligner det med sjangre som rock, pop og country.



Figur 5: Bildet viser hvordan en kan forstørre og forminske resonansrommet i ansatsrøret anatomisk. Bildet er hentet fra boken Komplet Sangteknikk (Sadolin, 2012, s. 163) Bildet viser også hvordan velumporten (drøvelen) lukkes og åpnes, slik at lyd kan strømme opp til det nasale resonansrommet.

Arder mener at en sanger bør søke en lavtstilt strupe i alle tonehøyder fordi det etablerer et lengre ansatsrør. Toneklangen blir da rikere, mørkere, fyldigere, og den skarpe klangen elimineres. Hvis tungebrusken og skjoldbenet får god nok avstand, snakker en om en utstrakt strupe. Når en øver seg på å holde strupehodet lavtstilt, bør en fokusere på innpustmuskulaturen, og draget i innpusten vil dra strupehodet nedover (Estill sitert i Nordström, 2006). På den annen side mener Sadolin at en lavtstilt strupe vil gjøre det vanskeligere å synge lyse og kraftige toner.

For å oppsummere så kan en si at den mørke klangen i afroamerikansk sangtradisjon har røtter i måter å synge på som oppstod under slavetiden, om en ser til Mahalia Jackson er for eksempel dette svært tydelig. Det er ikke meningen å gi en karikert fremstilling ved å hevde at afroamerikanere alltid er triste, det selvsagt like mye glede i denne sangen også, men en kan anta at søken etter den mørke klangen kan ha utviklet seg til å bli et ideal i estetisk forstand og at dette har grobunn i følelsesladde måter å synge på i slavetiden. Delise Hunter (2014) gjør en analyse av sangeren Jazmine Sullivans, og beskriver hennes stemme som full, rik og mørk

i klangen. Hun hevder at hun også er “projective” i måten hun synger på. Hunter snakker om hennes “belting-stemme” og påpeker at den ikke er like mørk og rund i høyden. Hun forteller at teksten hennes uttrykker mye angst, og at hun bruker en teknikk kalt “text-painting”, og at hun søker en stemme som er litt “presset” for å uttrykke dette (Hunter, 2014).

### 2.4.3 Time

Afroamerikansk sang og musikk er preget av å være mer rytmisk, enn harmonisk og melodisk orientert. Sang i denne tradisjonen har vært, og er tett knyttet opp mot dans og bevegelse. Det rytmiske fokuset kan spores tilbake til hvordan en brukte stemmen i blant annet ringshouts, shouts, afroamerikansk gudstjenesteliv og arbeidssanger. Det vil i denne forbindelse omtales gjennom begrepet *time*<sup>15</sup>.

Studier av rytmiske mønstre i vokalen i afroamerikanske sjangre konkluderer med at vokalen ofte “ligger bakpå”. Markussen (2014) hevder for eksempel at vokalister i neo-soul gjerne ligger bakpå i forhold til akkompagnementet, for å deretter hente seg inn igjen eller omvendt. Han hevder også at det synges mer “bakpå” i versene enn refreng (Markussen, 2014, s. 84).

Teien (2014) mener at et ideal i vokalen i gospel, ofte er det å fraserer med korte toner. Han påpeker også rytmiske elementer som “downbeats in anticipation” og “back-phrasing”<sup>16</sup> som rytmiske trekk ved vokalen med henvisning til gospellåten “Back to Eden” av Donald Lawrence. Han mener at en i gospel synger på en måte som gjør at det oppleves som om en er både litt foran og litt på slaget (Danielsen sitert i Teien, 2014, s. 72), og at denne opplevelsen ofte kommer av at aksentueringen av konsonanten i et ord kommer litt før slaget, mens ordets trykk kommer på vokalen og dermed på selve slaget (Teien, 2014).

I Danielsens analyse av vokalen i Destiny’s Childs “Nasty Girl” hevder hun at Knowles svært ofte synger fire punkterte åttendedeler over tre grunnslag, noe som er en indikasjon på polyrytmikk eller motrytmer (Danielsen, 2013) Hun skriver også at en i en låt kan ha to sett referansestrukturer, og at en kan variere rytmikken ut i fra hvordan en underdeler takten. Beyoncé har for eksempel en tendens til å synge på en måte hvor hun

---

<sup>15</sup> *Time* kommer av “timing”, og mange sangere snakker om det å ha “god time”, det handler om evnen til å “holde takten”, eller det å gjøre rytmiske avvik eller tilføyelser samtidig som en holder seg til takten og pulsen i musikken.

<sup>16</sup> *Downbeat in anticipation* er små perkussive elementer som spilles i forkant av hovedslaget (Teien 2014 s.177). *Back Phrasing* er gjerne når perkussive elementer ligger litt bak hovedslaget.

underdeler en 4-takt til en 3-takt, eller å dele en 3-takt opp i en 2-takt. Danielsen sier følgende om vokalen i “Nasty Girl”:

“Overall, then, the lead vocal supports both a duple and a triple set of reference structures for subdivision but also occupies a limbo between them. (...) These varying vocal patterns, then, are not accidental. They instead reveal an accurate inaccuracy in timing that both sustains and mediates between two different and potentially conflicting suggestions for a subdivision of the song” (Danielsen, 2013, s. 12-13)

Teien mener at rytmikken i vokalen i gospel har like trekk med bandets, og at vokalen opptrer som en del av den rytmiske veven og består av korte rytmiske mønstre og figurer som utfyller hverandre. Figurene inneholder fraseringer på off-beats, som også kan ses på som synkoper, de kan ha motrytmer som tre over fire, tre over to, og to over tre, noe som er med på å skape en polyrytmikk i musikken (Teien, 2014, s. 74). Teien mener at hoved-riffet i gospellåter og vokalen ofte har komplementære roller, som utfyller hverandre gjennom *spacing*, som enkelt og greit går ut på å gi hverandre plass i lydbildet, men også fylle ut de rommene som er ledige. Danielsen beskriver James Brown som en “vocal percussionist” fordi vokalen hans inndeler fraser og sørger for “downbeats in anticipation”. Boyer sier følgende om gospel: “[O]ne of the most important characteristics of gospel music, emphasizes accents between the strong and weak pulse, rather than on the strong and weak pulse, in producing syncopation” (Boyer sitert i Teien, 2014, s. 46).

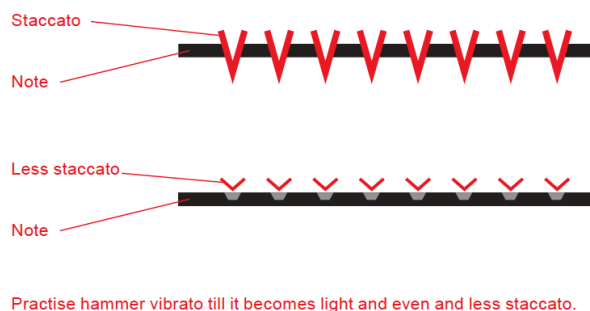
Time i afroamerikansk tradisjon baserer seg gjerne på en følelse av å være “laidback”, og for å lære seg dette kan en teoretisk tilnærming være svært nyttig, det vil si at en forestiller seg rytmiske figurer i et tradisjonelt notesystem. Samtidig kan “god” time være noe intuitivt som en kan lære seg det ved å kopiere artister og gjennom øvelse. Time kan ikke instrueres gjennom fysisk instruksjon, eller illustreres med anatomiske eksempler. Det kan derimot være nyttig for noen å fokusere på fornemmelser, som for eksempel å være mer “laidback”, eller å “spytte” ordene. Oppsummert så kjennetegnes time i afroamerikansk sangtradisjon av synkoper, det å ligge litt bak den metriske pulsen, å synge korte toner, å frasere “off-beat” og aksentuere trykket på stavelser i uttalelsen av ord slik at en drar timen bakover.

#### **2.4.4 Vibrato**

Opprinnelsen til bruken av vibrato i afroamerikansk sang kan tenkes å ha med den følelsesladde måten å synge på som oppstår ved primallydene hulking og fortvilelse. Sangpedagogen Eric Bruner råder for eksempel en til å høres bekymret ut, eller synge på en bekymret måte ved innlæring av vibrato (Bruner, 2010). Vibrato bidrar til at sangen får et

intens og følelsesladet uttrykk, nettopp på grunn av dens nære auditive likhet til primallyder som oppstår ved fortvilelse og gråt.

I sangteknikk skiller Sadolin mellom to former for vibrato, den ene er *hammervibrato* mens den andre er *strupehodevibrato*. Den førstnevnte kjennes igjen i dens tydelig pulsering, mens strupehodevibratoen både pulserer og endrer tonehøyde (Sadolin, 2012, s. 209). Sadolin mener at vibrato oppstår naturlig som en følge av god støttebruk, uten at svelget snører seg. Hun mener at hvis støtteverdien er 100% og lydstyrken er 50%, kombinert med et åpen svelg, så vil en oppnå vibrato. En kan trene på dette ved å synge en kraftig tone med god støtte og deretter gå en oktav opp, beholde støtten men forminske lydstyrken. Rutinerte sangere bruker vibrato for å støtte opp under uttrykket i sangen, vibratohastigheten tilpasses gjerne underdelingene i låten og kommer på slutten av fraser noe som er med på å øke intensiteten i sangen. I sjangre som neo-soul og r&b leker en mer med plassering av vibrato, og kan plassere de på korte toner som virkemiddel.



Figur 6: Bildet er hentet fra s.213 i Komplette sangteknikk og viser overgangen fra svært stakkato til lite stakkato hammervibrato.

### *Hammervibrato og strupehodevibrato*

Hammervibrato kan betraktes som en lang rekke med pulseringer eller ansatser på samme tone. På hjemmesidene til Complete Vocal Institute har de lagt ut ulike videoklipp som de har filmet ved hjelp av et *flexible nasoendoscope*. Dette kameraet er i stand til å fange opp den nøyaktige aktiviteten som skjer i halsen ved bruk av vibrato, og en kan med sikkerhet anslå at hammervibrato skjer ved raske og harde vibrasjoner, eller pulseringer i stemmebåndene (Sadolin, 2014)<sup>17</sup>. Hvis en legger til hammervibrato i stemmefunksjonene *overdrive* eller *edge* vil det høres ut som en sau som breker eller et maskingevær. Det er særlig fremtredende hos sangere som Edith Piaf og Charlez Aznavour. Sadolin hevder at hammervibrato er en god forøvelse for å trene opp hurtige vokale løp eller fraseringer, og min erfaring er at dette er en teknikk som anvendes når en synger raske oppadgående løp ved ornamentering (Sadolin,

<sup>17</sup> <http://completevocalinstitute.com/cvresearchsite/laryngeal-waveform-recognition-on-videos-of-vibrato/> (hentet 20.04.2015)

2014, s. 209).

Strupehodevibrato foregår i halsen og kan ha en tydelig eller mindre tydelig toneforskjell. Den foregår ved at en hever og senker strupehodet for å oppnå forskjellige tonehøyder. Strupehodevibrato kan øves inn ved å skifte mellom to toner som er ganske tett inn på hverandre, gjerne stor eller liten sekund. Videre bør en trene på å øke hastigheten og gjøre overgangene myke. En bør unngå å knekke mellom tonene og heller strebe etter glissando i skiftene. Til slutt er målet å lage vibrato på samme tone, da bør en øve på å gjøre bevegelsen så liten og jevn som mulig. For å gjøre de tydeligere bør en fornemme vibratoen i den bløte gane. For å oppnå denne fornemmelsen kan en forsøke å snakke som en gammel mann eller kvinne og forsøke å kjenne om ganen vibrerer med. Hvis en overdriver denne fornemmelsen kan en få tonen til å “hoppe”, ved at en skubber eller hiver den i den bløte gane (Sadolin, 2012, s. 210). Bruner har lagt ut en video som viser syv måter å lære seg vibrato på, alle disse baserer seg på ulike fornemmelser som for eksempel å etterligne en bil som starter eller etterligne en sirene som uler (Bruner, 2010).

#### **2.4.5 Ornamentering**

Ornamentering er et sentralt kjennetegn i afroamerikansk sangtradisjon. Ordet er opprinnelig et klassisk begrep som i følge snl.no betegner “(...) melodiske forsiringer, som angis med små notehoder eller ved særskilte tegn. Viktige forsiringer er forslag, praltrille, mordent, dobbeltslag og trille” (Ledang, 2015). Fenomenet omtales på norsk ofte som melisme, trille, og melodisk utsmykning. På Engelsk blir det gjerne omtalt som *wailing*, *melismas*, *ad lib*, og *vocal runs*. Med støtte fra intervjuobjektene og komplett sangteknikk har jeg valgt å bruke ornamentering som et overordnet begrep, mens jeg bruker ordet “løp” i stede for melisme og trille. Jeg ønsker i størst grad å unngå å bruke klassisk terminologi. En av grunnene til dette er at en melisme for eksempel er notert på forhånd, og sangeren skal følge notene for å være tro mot verket. I afroamerikansk tradisjon derimot verdsettes det spontane, individuelle og improviserte ved ornamentering, som et tegn på hengivenhet og emosjonelt, personlig engasjement, og er derfor ikke det samme (Arder, 1996, s. 138-139).

Ornamentering i afroamerikansk sangtradisjon er et fenomen som sannsynligvis har utvikling seg fra enkel individuell improvisasjon i folkespiritualer, ringshouts, arbeidssanger og lignende, til virtuos melodisk utsmykning hos sangere i sjangre som contemporary gospel, soul, contemporary r’n’b og neo-soul. I folkespiritualen er bruken av pentatonskala i melodiene veldig vanlig, og siden en spiritual sjelden ble sunget på samme måte to ganger,

ble prydtoner og improvisert utsmykning et kjennetegn for fremførelsen (Horne, 1979, s. 52-53). I forbindelse med improvisasjon henviser Åndahl til begrepet signifyin(g). Hun beskriver dette som det å skape nytt materiale ved å gå inn i et eldre materiale, slik at det skapes en ny mening, noe som står i kontrast til det veste-europeiske fokuset på motivisk utvikling og organisk helhet. Signifyin(g) innebærer da å repetere med en forskjell, og da for eksempel improvisere. Åndahl understreker at denne formen for signifyin(g) har hatt rotfeste i afroamerikansk tradisjon (Åndahl, 2011, s. 23).

Sadolin mener at ornamentering som er kontrollert, planlagt og tydelig ofte låter bedre enn en overdreven bruk uten en klar plan (Sadolin, 2012). Dette strider noe mot det afroamerikanske idealet, men gjør også at en kan tenke seg at sangere i afroamerikansk tradisjon som er gode på ornamentering, har noen løp eller riff som går igjen og dermed gjør det lettere for dem å improvisere gjennom ornamentering.

Rent sangteknisk har innlæringen og utførelsen av ornamentering i afroamerikansk sangtradisjon likheter med den klassiske. Oren Brown mener at trilling må øves på veldig sakte i en lang periode før det kan utøves en distinkt identitet av to separate noter:

It is a skill that must be practiced very slowly over a long period of time before it can be executed with a distinct identity of two separate pitches (...) The secret of a successful trill is to develop a sensation that the notes are being suspended from the upper pitch like loops from a rod (Brown, 1996, s. 74).

Brown mener at det kan ta årevis å mestre en god trille og at en bør øve litt hver dag (Brown, 1996, s. 72). Ornamentering er et finmotorisk muskelarbeid, og som Brown mener Sadolin at løp dannes gjennom en kombinasjon mellom ulike nivåer i halsen. Stemmebåndene produserer tonehøyden, mens ansatsrøret danner *gitteret*. Ordet gitter er hentet fra Sadolin, og er et forsøk på å navngi det distinkte skillet en hører mellom tonene i et løp. Ved å legge en ekstra betoning på de mørke tonene i en langsom strupehodevibrato vil en oppnå gitter (Sadolin, 2012, s. 213). Optimalt sett skal en ikke bruke kjeven for å lage gitter, men dette skal kun skje i de ulike nivåene i halsen. Når en mestrer dette, kan en forsøke å legge på flere og flere toner på vibratoen og da etter hvert klare å ornamenter. En kan øve på å øke tempoet i løpene og deretter løpe over blues- og pentatonmønstrene i de ulike stemmefunksjonene.

### **Kapittel 3 - Det kvalitative forskningsintervju som metode**

Å anvende det kvalitative forskningsintervju som metode er en omfattende prosess. I følgende kapittel vil det trekkes fram noen perspektiver fra Svein Brinkmann og Steinar Kvaales bok *Det kvalitative forskningsintervju* (2009). I boken vektlegges de praktiske sidene ved en intervjuundersøkelse, intervjuet som håndverk, og hva de mener som er den beste praksisen. I boken diskuteres også hvilken betydning epistemologiske oppfatninger har for hvordan kunnskap produseres gjennom et intervju (Kvale & Brinkmann, 2009 Forord).

Et kvalitativt forskningsintervju er et håndverk der kunnskap oppstår i interaksjon mellom to mennesker i en profesjonell samtale. Det er en gjensidig avhengighet mellom denne interaksjonen og kunnskapsproduksjon i seg selv i følge Kvale og Brinkmann (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 22). Som ordet impliserer har det kvalitative med kvalitet å gjøre, dette står i motsetning til kvantitet som handler om mengde eller omfang. Intervjuet er kvalitativ forskning fordi det undersøker og fortolker mening i et sosialt samspill. Kvantitativ forskning tar ofte for seg statistikk og tall (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 35). Gjennom intervju som metode er det særlig tre metodiske retninger som gjør seg gjeldene; hermeneutikk, diskursanalyse og fenomenologi. Kort sagt handler hermeneutikk om fortolkning av mening, som rent konkret kan dreie seg om hvordan en forstår og fortolker meningen til intervjupersonene. Fenomenologi handler om hvordan mennesker oppfatter fenomener, som i dette tilfellet dreier seg om hvordan intervjupersonene og jeg kan snakke sammen om hvordan vi opplever et fenomen, som for eksempel sangteknikk. Diskursanalyse dreier seg om å studere og analysere språk, mening, diskursive praksiser, og hvordan disse konstruerer den sosiale verden. I et intervju er kunnskapen produsert, relasjonell, samtalebasert, kontekstuell, språklig, narrativ og pragmatisk (Kvale & Brinkmann, 2009).

Intervjuformen har en rekke etiske problemer, og kunnskapen som produseres avhenger av relasjonen mellom intervjuer og intervjuperson. Fordeler med intervju er at en kan få flere stemmer inn i studien sin. Det gir mulighet til å skape et mer helhetlig bilde, og en mer helhetlig forståelse av et fenomen, som samtidig styrker forskningens reliabilitet og validitet. Intervjuet kan skape ny kunnskap og gi mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål.

Utfordringer med intervjuet er det å velge ut intervjupersoner som er representative for sin gruppe, og svarene i et intervju kan være veldig individuelle. Hvis intervjuobjektene er klar over at de vil nevnes ved navn, kan dette påvirke hvor ærlig de er i svarene sine. To siste utfordringer er i tillegg at spørsmålene som stilles kan virke ledende, og til slutt at arbeidet

med intervju er tidkrevende.

### *Positivism og epistemologi*

I følge Kvale og Brinkmann er positivisme en filosofisk tradisjon med betydning for samfunnsvitenskapen. Intervjuet som forskningsmetode har blitt kritisert fra positivistisk ståsted hvor det har blitt hevdet at intervjuet har for sterke subjektive føringer, fordi det i så stor grad påvirkes av forskers verdier og interesser (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 75-76). Innen den positivistiske forskningstradisjon i det 20. århundret skulle observasjon av data og fortolkning skilles fra hverandre. Data skulle være objektiv og kvalifiserbart. Målet med dette var å eliminere menneskets subjektivitet. Dette blir et problem i intervjuet, fordi det er basert på fortolkning, og kan derfor ikke være et en vitenskapelig metode i et positivistisk perspektiv. Positivistisk metodologi bidrar til å motvirke subjektiv og ideologisk ensidighet i forskning, men reduserer menneskets rolle i produksjon av kvalitativ kunnskap. Et motargumentet mot positivisme er at kunnskap ikke nødvendigvis er ugyldig bare fordi den er subjektiv (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 74-76). Epistemologi er erkjennelse- eller kunnskapsteori. Epistemologiske spørsmål har blitt diskutert i mange år, og dreier seg om hva kunnskap *er* og hvordan en kan tilegne seg denne. Epistemologiske antakelser om kunnskap påvirker dermed hvordan forskningsintervjuet gjennomføres og oppfattes. To epistemologiske oppfatninger av intervjuet er at det konstruerer kunnskap og at det er en måte å innhente kunnskap på, det vil si at intervjuet kan være med på å bekrefte antakelser en allerede hadde, men også at ny kunnskap kan oppstå underveis i samtalen. Disse oppfatningene illustrerer intervjuets forskjellige funksjoner der det på den ene siden fungerer som datainnsamling, mens det på den andre baserer seg på troen at det finnes kunnskap som venter på å bli funnet, noe som er en antropologisk, postmoderne og konstruktiv forståelse (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 66-67). Intervjuprosessene i denne oppgaven balanserer mellom disse to epistemologiske oppfatningene, altså det å samle inn gitt objektiv kunnskap og samtidig være åpen for oppdage ny kunnskap underveis. På denne måten kan i beste fall oppnå en intersubjektiv posisjon.

### *Hermeneutikk, pragmatisme, postmoderne tenking og maktforhold*

Kvale og Brinkmann (2009) fokuserer særlig på tre retninger som tar for seg spørsmålet om hva kunnskap er; postmoderne, pragmatisk og hermeneutisk filosofi. Formålet med en



hermeneutisk fortolkning er å oppnå gyldig allmenn forståelse av hva en tekst betyr, og omfatter i dag også diskurs og handling (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 69). Fortolkningen av en tekst avhenger av fortolkers forkunnskaper, kultur, tid og den konteksten det fortolkes i, noe som er viktig å være bevisst på i fortolkning av intervjusituasjonen og analysen.

*Pragmatismen* hevder at all kunnskap er feilbar og reviderbar, og at språk og kunnskap ikke kan kopiere virkeligheten (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 70), pragmatisme legger derfor vekt på sosial praksis; “Dewey kritiserte empirismens syn på erfaring som passiv og mekanisk, og hevdet at den i realiteten er en aktiv, sosial prosess” (snl.no). Pragmatisme legger til rette for å se på intervjuet som et nyttig redskap i forskning fordi det avspeiler en virkelighetsnær sosial prosess som kan diskutere omstendigheter, og legge vekt på og lede til praktiske handling i det de foretar seg, verdier, etikk og bruksverdi av forskningsresultatene.

I *postmoderne tenkning* er kunnskap perspektivistisk, det vil si at det avhenger av forskers synspunkter og verdier, snarere enn universelle tankesystemer eller en ren objektiv virkelighet. Erkjennende subjekter eksisterer i et “vev av relasjoner” og intervjuet gjør at vi gjennom samtale kan erkjenne et subjekt. Kunnskapen vil da være kontekstuell, og språket vi bruker hjelper oss til å beskrive kunnskapen. Kunnskapen som oppstår er narrativ i den forstand at intervjupersonen informerer om sin menneskelige betydningsverden, og kunnskapen er pragmatisk i den forstand at kunnskapen som produseres kan lede til handling (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 71).

### **3.1 Validitet, reliabilitet og etikk**

I følge Kvale og Brinkmann finnes det to ekstreme posisjoner som en bør unngå ved bruk av intervju som metode, på den ene siden har vi subjektiv relativisme hvor alt kan bety alt, og på den andre er den absolutistiske, hvor en leter etter det eneste sanne og objektive. Intervjuet må være troverdig og overførbart, og i den forbindelse diskuterer en gjerne intervjuets validitet og reliabilitet, som handler om hvorvidt en kan stole på kunnskapen som produseres, og om den kan regnes som pålitelig og gyldig. Reliabilitet har med forskningsresultatenes troverdighet å gjøre, og om dette kan reproduseres av andre forskere. Validitet blir ofte definert som sannhet, riktighet og styrke. Et valid argument er fornuftig, velfundert, berettiget, sterkt og overbevisende (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 249-250). Validitet har også å gjøre med hvilken grad en metode undersøker det den er ment å undersøke.

### *Etiske aspekter og problemstillinger ved intervjuet som metode*

Etiske retningslinjer er en integrert del av alle faser i intervjuprosessen. Et intervju bør kombinere god etikk og ferdigheter i det å utøve situert skjønn, noe Aristoteles beskrev som *phronesis* (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 79). Kvale og Brinkmann mener at menneskelivet innebærer noen moralske fordringer om å handle, tenke, føle og være på de måtene som kreves i en gitt situasjon. Et etisk spørsmål som kommer tidlig i prosessen er hvilken verdi den produserte kunnskapen har for samfunnet. Spørsmålet stilles fordi studien ikke gir mening før det kan tjene menneskelige interesser (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 81).

Etiske problemstillinger oppstår ofte som en konsekvens av det asymmetriske forholdet mellom intervjuer og intervjuperson. Intervjuformen er som regel mer åpen og uformell enn annen type forskning, noe som kan føre til at intervjupersonen gir opplysninger som de senere kan angre på. Personlig nærhet i intervjuet stiller krav til forskerens finthet og hvor langt en kan gå i undersøkelsene sine, en må derfor være forsiktig så en ikke krenker intervjuobjektet. Kvalitativ forskning kan på grunn av interpersonlig samspill med intervjuperson være spesielt tilbøyelig til å la seg påvirke av intervjupersonen, dette kan igjen føre til at en mister sin profesjonelle avstand. I en intervjusituasjon kan en stå i fare for å simulere vennskap og nærhet for å få hentet ut den informasjonen en er ute etter, noe som kan være skadelig for intervjuperson og kunnskapsproduksjonens validitet (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 91). Ledende spørsmål kan også bidra til å forsterke et *asymmetrisk maktforhold*, altså mister en mulighet til å ha en åpen og fri dialog mellom to likestilte parter. En bør reflektere over hvilken rolle makt spiller i produksjonen av et intervju. Formålet med Sokrates sine dialoger var å flytte samtalepartner fra *doxa*, til *episteme* som vil si fra en tilstand av påståelighet til å være i stand til å sette spørsmål til og begrunne hva man mener. Dette er også noe av målet med intervjuet.

Oppgaven vil ved endt studieløp kunne publiseres via digitale utgivelser ved Universitetet i Oslo (DUO), og andre studenter og forskere vil dermed få tilgang til oppgaven. Dette bør intervjupersonene være innforstått med i forkant. Studien vil være med på å avdekke intervjupersonenes faglige tilnærming til, og kompetanse i sangteknikk og afroamerikansk sangtradisjon. Det vil bli lagt vekt på deres faglige styrker, noe som vil få fokus fremfor deres eventuelle tilkortkommenheter. Dette vil derfor være med på å ivareta intervjuobjektens integritet. Om tilkortkommenheter likevel skulle trekkes fram vil det bli gjort en vurdering hvor skaden vil bli veid opp mot eventuelle fordeler og videre forskning. I

følge Kvale og Brinkman bør en følge det etiske prinsippet om *velgjørenhet*, (beneficence) som betyr at risikoen for å skade en deltaker bør være lavest mulig (Guidelines, 1992, s.15 sitert i Kvale & Brinkmann, 2009, s. 91). En konsekvens av offentliggjøringen av intervjuene kan være at folk som ønsker sangundervisning kan lese oppgaven og vurdere hvorvidt de vil ha dem som lærere eller ikke. I verste fall kan de risikere å miste sangelever, dette regnes likevel som lite sannsynlig. Fordi de er klar over at deres uttalelser vil bli brukt i forbindelse med en masteroppgave, kan det være at intervjupersonene forandrer litt rolle, og forsøker å være mer profesjonelle i sine uttalelser, dette kan både sikre kvalitet, samtidig som det kan være med på å begrense dem i frykt for å si noe feil.

Temaet for studien kan bidra til å utvide kunnskapen innen forskning og fagdidaktiske prinsipper i forbindelse med sangundervisning i afroamerikansk sangtradisjon. Studien kan øke både intervjupersonens og intervjuers faglige selvrefleksjon og utvide hans eller hennes bevissthet rundt emnet. Deres bidrag kan hjelpe med å rette fokus mot manglende kunnskap, samtidig som den gir innblikk i sangundervisning i praksis. I tillegg kan intervjuobjektene kunnskap belyse nye temaer, innfallsvinkler og perspektiver som ikke har blitt vurdert tidligere.

### **3.2 Fremgangsmåte**

For å finne svar på oppgavens problemstilling ble det vurdert som relevant å kontakte to sanglærere som hadde erfaring med feltet for høre deres mening om spørsmålet. Å intervju to personer er med på å sikre bredde i empirien, samtidig som det ikke gir for mye arbeid. Den første som ble intervjuet var sangpedagog og produsent Eirik Kaasa, og den andre var sangpedagog Hellen Thonhaugen. Begge intervjupersonene ble spurt på et tidlig tidspunkt i masterprosessen og samtykket til å delta i studiet. De ble også informert om hvilke konsekvenser dette kunne ha for dem med tanke på at det deres utsagn er en del av en kunnskapsproduksjon. De ble også informert om at de ville bli nevnt ved navn i oppgaven. Samtykket til intervjuet ble gjort gjennom [www.nsd.uib.no](http://www.nsd.uib.no), og dette ble sendt til intervjupersonene på mail. Fordi det ikke var like lett å møte intervjupersonene i etterkant av intervjuene, ble samtykket innhentet muntlig. Begge ble informert om formål, fordeler og risiko ved deltakelse i studiet. Intervjuene var helt frivillig og de kunne når som helst trekke seg.

Det var relevant å informere intervjupersonene om tema og problemstilling og hvorfor de ble valgt som intervjuobjekter før selve intervjuet. Formål og relevante aspekter,

forklaringer på spørsmål kom også opp underveis. Det ble bestemt at intervjupersonene ikke skulle være anonyme fordi deres kompetanse og erfaring er med på å styrke innholdets reliabilitet og validitet. Anonymitet kan beskytte deltakeren, men det kan også frata dem “nettopp den stemme i forskningen som kanskje opprinnelig er påberopt som dens formål” (Parker 2005, s.17 sitert i Kvale & Brinkmann, 2009, s. 90). Å nevne intervjupersonene er med på å erkjenne dem, deres kunnskap og deling av verdifull kunnskap.

Det første intervjuet ble gjennomført på slutten av andre semester i masterløpet, mens det andre ble utført et stykke ut i tredje semester. Fordelen med å snakke med Eirik Kaasa først var at det gav en god pekepinn på hvilke fenomener som kunne undersøkes nærmere, og om antakelser jeg hadde gjort på forhånd stemte overens med hans egne. Jeg hadde også rukket å lese og gjøre meg opp konkrete tanker for intervjuet og masteroppgaven på forhånd. Før intervjuet med Thonhaugen var jeg også godt faglig forberedt, noe som skapte flyt i intervjuet og tillitt mellom meg og intervjupersonen. Dette gjorde at jeg sparte tid i intervjuet, med tanke på at hun ikke trengte å forklare begreper som hun bruker i svarene sine. Jeg kontaktet intervjupersonene personlig, og intervjuene ble gjennomført i rolige omgivelser i deres hjem. Dette gjorde at samtalen kunne bli tatt opp i *Garageband* uten at det forekom støy og forstyrrelser utenfra. Intervjuene ble dermed transkribert i etterkant. Begge intervjupersonene ble opplyst om dette og samtykket til å bli tatt opp, de ble også informert om en makstid for intervjuet, noe som gjorde at de var presise og passet på å ikke skli ut i digresjoner. Situasjonen skapte en god flyt i intervjuene fordi de var i sitt eget hjem, og det at samtalen ble tatt opp gjorde at de kunne snakke fritt og ta opp nye perspektiver underveis.

### *Hvorfor Eirik Kaasa*

Eirik Kaasa er produsent, låtskriver, komponist og dirigent i Gospelgruppen Safari. Han har arrangert musikk i forbindelse med programmer på NRK og TV2 som “Krem Nasjonal”, “Megafon” og “VG-lista topp 20”. Han har fordypning i komposisjon og musikkteknologi ved UIO, og påbegynt master i komposisjon samme sted. Han har erfaring som korist for blant annet Wynonna Judd, Omar (British soul), Åste H. Sem, og er fast korist for Ole Børud. Kaasa er en av de fremste låtskriverne i Norge innenfor contemporary Gospel og har skrevet og arrangert gospelgruppen Safaris første album som ble gitt ut i 2009, som er aktuell med ny plate våren 2015. Safari har opptrådt sammen med gospelartist Krik Franklin på Skjærgårds Music and Mission Festival i 2009. Før dette var samme gruppe på Norgesturnè med en av

Krik Franklins fremste korister, Isaac Carree i 2009. De har også vært på turné med tidligere vokalist i Gods Property og gospelartist Myron Butler i 2011. Kaasa har også samarbeidet og opptrådt sammen med låtskriver og produsent Montage Pheloan. Han har vært sangpedagog på NLA Høgskolen i Staffeldtsgate siden 2001, og han har også vært lærer på Viken FHS fra 2007-2011. Han har vært “Vocal Coach” på The Voice Norge i 2011, Idol i 2011 og Idol jr. i 2014. Grunnen til at jeg har valgt han som intervjuobjekt er fordi han har en spesiell interesse for, innsikt i, og erfaring med gospel og sang med røtter i afroamerikansk sang, både som utøver og lærer, dette styrker reliabiliteten i svarene hans og gjør han til et godt intervjuobjekt.

### *Hvorfor Hellen Thonhaugen*

Thonhaugen har grunnfag i musikk på Høgskolen i Staffeldtsgate og er autorisert CVT-sanglærer etter at hun tok utdanning på Complete Vocal Institute. Hun har vært dirigent i gospelkoret Mosaic i to år, seks år for gospelkoret Manna og synger selv i Oslo gospelkor. I forbindelse med hennes jobb som dirigent i Manna har hun også samarbeidet med musikkpastor og gospelartist Nicolas Brown i London. Hun har holdt en rekke kurs og seminarer i komplett sangteknikk og jobber til daglig som freelance sanger og sangpedagog. Hun har vært sangpedagog på NLA Høgskolen i Staffeldtsgate og arbeider for tiden som korist og “Vocal Couch” i tredje sin sesong av The Voice.

## **3.3 Transkribering**

“En utskrift er en oversettelse fra én narrativ form – muntlig diskurs – til en annen narrativ form – skriftlig diskurs” (Kvale & Brinkmann, 2012, s. 187). Å transkribere betyr å transformere fra en form til en annen. Et intervju er et direkte sosialt samspill der det temporale utfoldelsestempo, stemmeleiet og kroppsspråket fremtrer umiddelbart for deltakerne i samtalen, det gjør det derimot ikke for den som leser utskriften, utenfor denne konteksten. Lydopptak medfører tap av den fysiske tilstedeværelsen, kroppsspråk og gester. Transkripsjon er derfor en svekkende, dekontekstualisert gjengivelse av en direkte intervjusamtale (Kvale & Brinkmann, 2012). På en annen side gjør en skriftlig transkripsjon av en intervjusamtale den bedre egnet for analyse, fordi det strukturerer innholdet og gjør det mer oversiktlig både for forsker og leser.

Reliabiliteten i transkripsjonen må være god, og det er derfor viktig å være nøyaktig når en transkriberer slik at meningen til objektet blir så lik realiteten som mulig. Det er fort gjort å

idealiserer muntlige utsagn når en transkriberer, det vil si at hvis intervjupersonen ikke klarte å uttrykke akkurat hva han eller hun mente, kan den som transkribere vurdere eller anta at det var dette de mente i transkripsjonen. Dette er mulig å gjøre så lenge en ikke tar bort eller forandrer meningen til intervjuobjektet. Det er viktig å være bevisst på at noen aspekter kan gå tapt og at intervjuperson kan komme til å lese intervjuene selv i etterkant. Tolkning av data er et meningskonstrueringsarbeid. Formålet er å utvide kunnskap om fenomenene som blir undersøkt (Kvale & Brinkmann, 2012, s. 200). For å sikre transkriberingens reliabilitet er det viktig å være bevisst på hvordan et utsagn kan tolkes ulikt, og få ulik betydning når det er skrevet ned. Om to personer transkriberer samme intervju, kan en ende opp med to tekster der noe av meningen er forskjellig. Det er altså viktig å være bevisst på hvilken betydning det en transkriberer kan ha for hvordan leseren oppfatter og tolker utsagnet (Kvale & Brinkmann, 2012, s. 193). Når en oversetter fra muntlig tale til skrift kan teksten oppleves som usammenhengende og forvirrende, det muntlige preget kan ofte oppleves som en indikasjon på et svakt intellektuelt nivå. Det kan derfor være en fordel å unngå gjengivelse av usammenhengende repetitive og ordrette transkripsjoner, og heller gjengi uttalelser på en mer sammenhengende måte. Dette er også noe som er med på å rettferdiggjøre og gjenspeile intervjuobjektet intellektuelle nivå (Kvale & Brinkmann, 2012, s. 195-196).

### **3.4 Intervjudata**

Intervjudataen deles inn i fire kategorier, den første er afroamerikansk sangtradisjon og dreier seg om hva dette er og innebærer. Den andre dreier seg om sangteknikk og deres tilnærming til og oppfatning av kraft, vibrato, time og ornamentering. Den tredje viser hvorvidt lærerne opplever etterspørsel etter opplæring i tradisjonen, mens den siste kategorien handler om stemmehelse og tar for seg noen perspektiver innen utdannelsen og teorien som tilknyttes komplett sangteknikk.

#### *Afroamerikansk sangtradisjon*

Til å begynne med stiller Thonhaugen spørsmål til det å tenke sangteknisk overfor tradisjonen. Hun lurte også litt på hva som menes med begrepet afroamerikansk sangtradisjon og hva det innebærer. Likevel gjorde hun raskt opp en formening om dette.

Mener du sangteknisk eller begge deler? Mener du alt fra gospel, r'n'b og soul da? Slik jeg oppfatter det så er afroamerikansk sangtradisjon alt som ikke finnes i Norge. Det er en vanvittig "ekthet" synes jeg, akkurat som om de mener det mye mer, eller så er de veldig flinke til å "fake" det. Det har også med kultur og personlighet å gjøre da. De bruker virkemidler som vibrato for å forsterke et uttrykk. Nordmenn som synger i kor er vant til å synge veldig snilt og synger bare i nøytral, mens

afroamerikanere bruker hele spekteret for å få fram ektheten som de har. De bruker vibrato, ornamentering og de effektene som forsterker det. I Norge har vi levd veldig beskyttet, hvis en kommer fra et annet kontinent og har opplevd mer dramatiske ting, så tror jeg at en får en mer sårbar sjel. Jeg tror det henger sammen (Thonhaugen).

Thonhaugen trekker fram noen sentrale aspekter i tradisjonen som har med engasjement og følelse å gjøre, det vil si å “mene det en synger med” en “ekthet”. Hun knytter dette også til kultur, og at mennesker som har opplevd dramatiske ting kan ha en mer sårbar sjel, noe som gjerne kommer til uttrykk gjennom sangen. De tekniske elementene i tradisjonen er heller virkemidler som støtter opp om dette uttrykket. Vibrato og ornamentering oppstår for eksempel som en følge av følelsesmessig engasjement. Kaasa ønsker i forbindelse med det å synge kraftig, at fokuset i sangopplæringen ikke skal bli for teknisk. Han mener dette fordi en risikerer å miste elementer som har med uttrykk og engasjement å gjøre, noe som kjennetegner det skillet som oppstod da sang i populærmusikken utfordret den klassiske.

Det å synge kraftig eller oppnå kraft i afroamerikansk sangtradisjon opplever jeg som lite teknisk. Det er fordi at om en fokuserer for mye på å “gjøre det riktig” så kan det ta bort mye av følelsen, og følelsen av klimaks når en kommer lyst. Derfor er det viktigere for meg å rope folk opp i høyden enn å forklare hva som skjer (Kaasa).

Kaasa og Thonhaugen er inne på et estetisk element som er sentralt i afroamerikansk sangtradisjon. Altså følelsen, og det at formidling og budskap er viktigere enn å synge “riktig og pent”. Han sier også at han pleier å “rope opp” elevene sine, noe som ville ha vært helt uhørt når en snakker om teknikk i klassisk tradisjon.

Selv om det er legitimt å snakke om en egen afroamerikansk musikktradisjon, er det vertfall i Norge en kontroversiell tanke å skille ut dette i en egen retning. Som påpekt i litteraturdelen skiller en vanligvis mellom klassisk og rytmisk sangundervisning. Dette førte til at intervjupersonene gjorde nye refleksjoner underveis i intervjuet. På et punkt i Kaasas intervju ble det snakket om jazztradisjonen og det sterke innslaget av soloer og improvisasjon som et potensielt forløp til ornamenteringsteknikker. I den forbindelse ble Kaasa spurt om han kunne tenke seg hvorfor ornamentering og improvisasjon ofte oppleves som imponerende og virtuost.

Jeg tenker at bruken av ornamentering og improvisasjon kunne være en måte for afroamerikanere å hevde seg på, at de kunne vise at “jeg kan noe som du ikke kan”. Når man er slaver eller underdanig så kan det være en drivkraft i det “å ha noe på overklassen”. I jazz-tradisjonen så hadde man veldig flinke instrumentalister, og det hadde ikke de hvite hatt, selv om de svarte kanskje måtte gå inn en egen inngang så kunne de komme opp på scenen å trollbinde publikum med å være mye flinkere. Det lå kanskje en drivkraft i dette, å heve seg over den hvite mann (Kaasa).

Det Kaasa beskriver her, er at det har eksistert en slags drivkraft blant afroamerikanere som kan spores helt tilbake til slaveriet, og det å leve i som et undertrykt og diskriminert folkeslag.

Drivkraften dreide seg om å skape noe som bare var deres, som de hvite ikke kunne forstå. På et punkt oppstod det dermed et skille, og et ønske om å skape noe som var annerledes.

Hvis en setter opp en veldig generalisert svart musikk mot hvit musikk, for eksempel med Willy-Nelson-country på den ene siden og si Mahalia Jackson på den andre, så er en hvit måte å forteller en sang på, at teksten skal tale for seg selv med så flat klang, og så lite innlevelse som mulig. Mens på motsatt side, hvis en ser på amerikansk historie, så er det to tydelige leirer, altså hvit mot svart. De svarte ordner det på helt motsatt måte med veldig store penselstrøk, og da tror jeg ikke nødvendigvis det har noe med “flinkt” å gjøre, men bare at måten en forteller på, er å engasjere hele seg, hvis man vil være noe annet enn hvit. Hvis Willy Nelson representerer hvitt, så er det å være “stort og mye”, og forandre masse klanger og trille masse det helt motsatte av hva den hvite mann representerer (Kaasa).

Det er helt tydelig at Kaasa har en tanke om at det eksisterer en afroamerikansk sangtradisjon som skiller seg fra den hvite og vestlige. Mange av hans refleksjoner stemmer også overens med musikkhistoriske perspektiver, som forteller om en drivkraft og et behov “svarte” hadde for å være noe annet enn “hvit”.

### *Afroamerikansk sangtradisjon og sangteknikk*

Et sentralt spørsmål i denne oppgaven er hva afroamerikansk sangtradisjon kan være, hva som kjennetegner tradisjonen og hvilke sangtekniske elementer det innebærer.

Rent sangteknisk så er det ikke så lett å være konkret, men mer enn kanskje i andre sjangre så kan en trekke frem klangfargevalg og munnhulen. Man jobber mer aktivt med fargevalg i motsetning til andre sjangre hvor en kan bli litt mer avlåst i etterbehandlingen av lyden og det som skjer i munnhulen. For eksempel i veldig streit country skjer det veldig lite, mens i afroamerikansk er det ofte ganske store penselstrøk.

Kaasa stiller ikke spørsmål til det å snakke om en afroamerikansk sangtradisjon, men synes det er vanskelig å være konkret i forhold til det å snakke om sangteknikk.

I afroamerikansk musikk er det med tunge fraseslutter og projisering et veldig sterkt sjangertrekk, hvis du legger veldig mye vekt på siste tonen i ornamentering så vil det oppleves det som veldig riktig, fordi en afroamerikaner projisere kjempehardt på slutten av en frase. Amerikanerne bruker begrepet project. For min del ble det veldig synliggjort i samarbeid med Isaac Carree fordi han stod å ropte “Project, project, project!” Det er et rart ord, det er projisering, som i et proektiv. Men det er like greit å snakke om tunge og vedvarende fraseslutter. I korpsnoter så står det en krokodille-munn ved lange toner, det er det det handler om, altså vibrato og crescendo i fraseslutt. Jeg opplever dette som et tydelig og alle-tilstedeværende sjangertrekk i afroamerikansk musikk, som sikkert er litt “teama” opp med folkesjela. En nordmann eller nordeuropeer vil oppleve det som litt ubehagelig å melde så kraftig på slutten av en frase. Vi på Østlandet har trykklette endinger i språket vårt, og er vant til å slutte av fraser og setninger fort og lett. Men som afroamerikaner skal du levere ut og fram, dette opplever jeg i samarbeid med flere afroamerikanske artister, jeg hadde en prat med Shontelle, som fortalte at de ikke har en introvert formidling, alt handler om ekstrovert eller utadvendt formidling, og det å konfrontere scenekanten og kaste musikken ut. Dette får den konsekvensen at alt projiseres veldig tungt for all musikken skal dyttes ut og fram. Mens i Europa har vi introverte artister. Hvis man vil være sjangerkorrekt i afroamerikansk musikk så må man ut og fram på slutten, så det er noe jeg har lært (kaasa).

Det som skiller Kaasa fra andre sanglærere er at han ikke anvender kriterier fra kunstmusikken når han underviser, han forsøker heller å angripe teknikkene på tradisjonens



egne prinsipper og snakker derfor om til dels ukjente begreper som; projisering, fargevalg, etterbehandling av lyden og penselstrøk. Projisering kommer fra latinsk og betyr å “kaste fram”, i følge thefreedictionary.com har ordet flere betydninger, men kan blant annet bety: ” (...) to throw or impel forward, onward, or outward (...) to use (one's voice, gestures, etc.) forcefully enough to be heard or understood by all members of an audience (...) to communicate clearly and forcefully (one's thoughts, feelings, etc.) to an audience” (www.thefreedictionary.com, 2015).

Svarene til intervjuobjektene tyder på at det er aspekter ved den afroamerikanske måten å synge på som skiller seg ut, men som også er vanskelige å forklare med ord, særlig sangteknisk, dette kan ses på som et terminologisk problem. Thonhaugen snakker om en “ekthet” hvor de “mener” mer hva de synger. I hennes øyne er de sangtekniske prinsippene mer *effekter* for å understøtte et uttrykk, enn egne sangtekniske elementer. I neste avsnitt skal vi se nærmere på hvordan de spesifikt tilnærmer seg noen enkelte teknikker.

### *Kraft*

Det å synge kraftig og lyst kan være et resultat av engasjement og intensitet, noe som kjennetegner afroamerikanske sang. Dette er krevende for mange norske sangelever å lære seg, og det var derfor var det interessant å høre hva informantene mente om dette, og hvordan de jobbet med det.

I hele mitt virke har jeg stort sett byttet på å jobbe med godt forberedte tekniske øvelser og det å ha med kroppen på det. Jeg tror at hvis man bare presser seg litt, eller jeg sier til eleven “løs det, den går så lyst” uten å være over-teknisk så kan det løse seg. Jeg sier bare “sterkere, sterkere, sterkere”. Vi har allerede en toppklang som for eksempel oppstår når man mister en bowlingkule på foten eller skader seg på håndballkamp, det å få fram den kraftige lyse stemmen uten å forklare det teknisk synes jeg fungerer (Kaasa).

Det er interessant at Kaasa trekker fram at stemmen allerede kan være kraftig uten at en tenker over det, altså som når man mister en bowlingkule på foten. Dette kan knytte sammen med Browns teorier om primallyd, og det at det er noen lyder i oss som er helt naturlig og funksjonelle. Videre så snakker Kaasa om det han kaller *boarderline*.

Jeg synes det er viktig at toppklangen har et snev av klimaks, jeg mener at hvis eleven låter avslappet så må låten transponeres opp for å skape denne følelsen. Jeg bruker ofte “Listen” av Beyonce, som et eksempel fordi hun sprekker på begge topptonene sine, eller hun bommer på den ene og sprekker på den andre. Det er ikke slik at hun ikke har råd til eller tid til å ta et nytt opptak, men det gir en opplevelse av klimaks, det skal være “boarderline”, altså på grensen, eller opplevd på grensen slik at det høres klimaks ut. Jeg opplever ofte at jenter er redde for å høres skarpe og skrikete på toppen, mens alle heltene deres er kjempe nasale og skarpe (Kaasa).

Kaasas tilnærming til kraft er å utfordre eleven til å presse på, tørre, og “løse det”. Han mener at mange har evnen til å gjøre det, men at de ofte hindrer seg selv fordi de ikke liker å høres skarpe ut. Han mener også at en ikke trenger å ha en teknisk tilnærming til teknikken fordi det kan ta bort noe av følelsen og intensiteten i det å synge lyst og kraftig. Som litteraturen viser har afroamerikansk gudstjenesteliv sterke innslag av skrik, rop og hollers, som naturlig nok har vært med på å forme den kraftige stemmen i afroamerikansk sang. Thonhaugen har imidlertid anledning til å ha en mer “teoretisk” tilnærming til teknikken.

Det kommer helt an på hvor sterkt, hvor lyst, og hvilket preg eleven vil ha. Hvis en tenker Aretha eller Whitney så bruker de mye twang. Når en kommer over en (d2), så klarer ikke stemmen å rope med stor åpning lenger, da må man lukke mer, altså twange. Overdrive kan ikke dras lengre opp enn til en d2, går du lengre enn det får du en anatomisk stopp. Du kan ikke ha en kjempemørk klang i et høyt volum, du må twange og søke lukkede vokaler som i, a, eller æ. Beyonce har en ganske mørk klang, men hun synger ikke overdrive over d2. Det finnes mellom 0-100 grader i en klangfargeskala, fra mørk til smurfestemme, så den kan forandres. De som har litt problemer med å komme lyst i høyden bør kanskje lysne mer ved å ta strupehodet opp og bruke twang, man kommer høyere opp med en gang bare der (Thonhaugen).

Thonhaugen mener altså at for å synge kraftig i høyden så må en sette på twang, men en kan forandre på klangfargen ved å forandre på resonansrommet i munnhulen. Et enkelt grep kan da være å heve strupehodet og sette på twang på stemmen. Når hun hevder at å synge overdrive over d2 vil føre til en anatomisk stopp, sikter hun antageligvis til at det skader stemmebåndene, noe som kan føre til en knekk på stemmen eller at det river i stemmebåndene når en synger.

### *Vibrato*

Vibrato er svært karakteristisk for afroamerikansk sangtradisjon. Thonhaugen forklarte hva det er og hvordan en kan lære seg dette.

Vibrato er å skifte mellom to toner veldig raskt, det er strupehodet som går opp og ned veldig fort og skaper vibrasjoner. Begynn sakte og gjør der raskere og raskere til det sitter. Det er fort gjort at støtten stivner slik at vibratoen blir veldig hakkete, det er derfor å viktig å ha en jevn støtte hele veien. Hvis man har en ufrivillig vibrato derimot, så må man jobbe med støtte for å få den bort. Hvis eleven ikke aner hvordan lære seg vibrato kan det hjelpe å bruke noen bilder som en kan relatere seg til. En kan se for seg at man sitter i en motorbåt som hopper på bølgene (Thonhaugen).

Det første Thonhaugen sier om vibrato stemmer ganske godt overens med litteraturen som er knyttet til Komplet, det å stykke opp støtten slik som man gjør ved å for eksempel etterligne en motorbåt kan høres kunstig ut og være vanskelig å få til å låte naturlig, men poenget er at vibratoen ikke skal være hopp i støtten, men skal foregå ved vibrasjoner i strupehodet med jevn støtte. Kaasa har en litt annen tilnærming til teknikken.

Vibrato er en naturlig følge av god projisering. John Legend for eksempel, projiserer veldig hardt og tydelig. Han flytter underkjeven etter ordet og betoner projiseringen hardt, og skaper dermed vibrato.

Han kaster hele ansiktet sitt etter og projiserer med haken og får en vibrato høyt oppe i motsetning til magevibrato. Jeg synes vibrato er litt vanskelig, men jeg kaller de støttembasert vibrato, eller magevibrato der vibrato oppstår som en naturlig forlengelse av god støttebruk. Når jeg jobber med projisering så opplever jeg at jeg nesten ikke trenger å nevne vibrato. Hvis man bare tenker at det skal være en crescendo på slutten av en frase så kommer den naturlig (Kaasa).

Det å si at John Legend “projiserer hardt” kan oppleves som en litt flyktig beskrivelse av vibrato, samtidig som en til en viss grad klarer å forestille seg hva det betyr. Det er nok vanlig å ikke fokusere så mye på vibrato alene, det blir ofte oppfattet som noe som kommer av seg selv, men for mange så er dette et svært interessant, men utfordrende sangteknisk element.

### *Time*

Når en først snakker om en afroamerikansk tradisjon ville det være meningsløst å ikke trekke inn de rytmiske elementene og dets betydning i sangen. Time henviser til hvordan sangeren ofte kan ligge bakpå, men samtidig holde seg innenfor en gitt puls, altså det rytmiske aspektet ved sangen.

Jeg bruker lite tid på time i undervisningen, fordi jeg opplever det som veldig viderekomet. Det har med sjangerforståelse å gjøre. Jeg bruker tid på linjer hvor jeg opplever det som viktig, jeg tenker på time mer som betoning og noe som kommer gratis med sjangerforståelse. Jeg kan noen ganger snakke om det å *tuppe*, som betyr å ligge frampå, mens det å ligge bakpå er mer et afroamerikansk sjangertrekk. Generelt så kan en si at en amerikaner slurver mer når han prater, det gjør at han har mye bedre tid på å si de samme ordene som vi ofte over-artikulerer og dermed gjør at vi får dårlig tid på en linje, vi bruker mer bevegelse på å si de samme ordene. Jeg kan be elevene om høres “coolere” ut og det er jo en time-greie. Med min korte erfaring som saksofonist og instrumental-jazz, så erfarer jeg at betoning er det som skaper liv. Jeg tenker ikke time på en rytmisk grid, men heller at betoning og uttale skaper tiden. I kor kan det være at en betoner alle ord likt fordi man ikke mener det, altså at det bare er ordlyder og da forsvinner betoningen. Hvis man synger det slik man ville sagt, så ville en kanskje fått mer rytme inn i det. Hvis du ser på afro-cubansk så finner du mye av tre over fire og trioler. Det handler kanskje om møtet mellom vestlig og afrikansk. Tre over fire kan jo noteres, mens det å ligge bakpå gir følelse av en slags kulhet og tyngde. Apropos terminologi så snakker jeg ofte om mer “hofter” fordi jeg har mange kvinnelige elever, mens mer “baller” eller “mer pondus” hos menn. Men “hofter” har blitt mer mitt begrep. Da tenker jeg på Beyonce, Ella, eller Aretha, mye av det handler jo om det å ligge bakpå, nettopp å være så diva, eller verdensmester, eller så kul at du sier det du har å si når det er din tid, når du føler for det i stedet for å være slave av en grid. Så vet jeg også at fra musikkproduksjon er at noe man gjør er å markere all vokal og så flytte det til høyre så det høres kulere ut, eller kommer mer bakpå.

Oppsummert så kommer mye av det rytmiske i sangen som et resultat av engasjement og en *attitude* i følge Kaasa, han mener at mye av det rytmiske forsvinner med en gang teksten blir rene ordlyder. Igjen så er det å “mene” det man synger det viktigste. Kaasa sier også at fordi vi har for stort fokus på artikkelasjon har norske elever vanskeligere for å ha en god time. Han bruker også kroppslige fornemmelser til å beskrive time, ved å si “hofter” og “pondus”, noe som forsterker det performative aspektet i denne måten å synge på.

## *Ornamentering*

I litteraturdelen ble *Black Aesthetics* presentert og denne tilsier at det er noen elementer som verdsettes høyere i afroamerikansk sang enn andre. Et eksempel på dette er improvisasjon og ornamentering. Ornamentering er et svært kompleks og virtuost sangteknisk element, og det vitner om mange timer med vokal trening. Kaasa og Thonhaugen ble spurt om hva de mente om fenomenet, hva de kaller det, og om det simpelthen er snakk om å utbrodere eller improvisere over en grunnmelodi, eller om det er en bevisst del av melodien.

## *Terminologi og ornamentering*

Når en snakker om ornamentering er det noen begreper som brukes oftere enn andre. Et spørsmål var derfor hvilken terminologi de selv brukte, og som de mente var beskrivende for dette.

Jeg bruker å kalle det riff, eller riffbasert improvisasjon. Det vil si at jeg tror en plukker riff fra en bank, og jeg mener at det er norske begreper som beskriver det godt. Det er sjeldent at det er ren improvisasjon, men heller planlagte melodiforandringer, men det er et veldig tungvint begrep. Wailing er også et begrep jeg bruker mye uten at jeg vet hvor det kommer fra (Kaasa).

Kaasa kaller teknikken for riffbasert improvisasjon, noe som tyder på at det ikke er ren improvisasjon, men at sangeren gjerne har noen innøvde linjer på forhånd som hun eller han kan benytte seg av for å utbrodere melodien.

Da ville jeg valgt ornamentering, det eller wailing. Wailing er mer det man gjør litt inn i mellom, mens ornamentering er mer at man kan gjøre det med på ord i teksten, så blir det en del av melodien også. Wailing er mer det en synger over et refreng i et gospelkor, at du wailer inn i mellom der. Mens det andre er litt mer det individuelle når du synger verset ditt, på ord som blir en del av melodien. Jeg har ikke tenkt så mye på forskjellen på disse begrepene. Alt blir kanskje riktig på en eller annen måte. I komplett sangteknikk kaller en det en effekt, og da er det ornamentering (Thonhaugen).

Thonhaugen og Kaasa har begge brukt wailing<sup>18</sup> om det samme, men begge er litt usikker på hva begrepet innebærer. Det er vertfall klart at dette blir brukt i sammenheng med afroamerikansk sang. Thonhaugen understreker til slutt at det i komplett sangteknikk kalles ornamentering.

## *Ornamentering; hva og hvordan*

I klassisk tradisjon er ornamentering ferdig noterte løp over en stavelse eller en vokal i et ord i et verk. I afroamerikansk tradisjon oppfattes ornamentering som noe spontant og improvisert.

---

<sup>18</sup> Wailing er i følge freedictionary.com en lys, lang og sterk lyd som oppstår ved skrik, ved sorg, tristhet eller frykt. I sanglig sammenheng omtales det som en form for ornamentering  
<http://www.thefreedictionary.com/wailing> (hentet 22.04.2015)

Det er ikke ren improvisasjon, hvis man hører på veldig mange artister, så kjenner en ofte igjen improvisasjonen. Hører du på Chet Baker, så scatter han på samme måte hele tiden, han har de samme sprangene, lærer du deg en av hans scatter, så er det veldig lett å lære deg de andre. Slik som Beyonce også har sine løp. Det er sjangerbestemt også, hvilke skalaer som kan brukes. Det er øvelse og alle kan lære det, men vi har ulike utgangspunkt for det (Thonhaugen).

Thonhaugen ser ikke på ornamenteringsteknikk i afroamerikansk sang som ren improvisasjon, men heller innøvde løp og linjer som en kan bruke.

Jeg opplever at mange elever tror at det er en rask og lett vei til å lære seg ornamenteringsteknikk. Hvis man skal jobbe riffbasert, altså bygge seg en bank med riff som også har snev av originalitet så krever det at en både fordyper seg mye i enkeltartister og ikke bare hitene deres, vertfall om du skal lære deg triller som andre ikke kan. Alt det krever tid, det er ganske lett for en førsteklasing på en høyskole å forstå konseptet pentaton-skala, men det å få det inn under huden og det å klare å lire av seg triller over det er et ganske tidkrevende studie. Der opplever jeg ganske stor forskjell på instrumentalister ellers, altså hvis du spør hvordan du blir verdens beste jazzpianist så svarer alle at du må øve. Mens mange sangere tror at de er født som de er, med særpreget sitt, en del er i tillegg redd for å øve for å ødelegge særpreget sitt, det synes jeg er vanskelig. Det å eie en låt som Beyoncé gjør, eller ha den trilleoversikten som Mariah Carey har i løpet av karrieren sin, våkner en ikke med (Kaasa).

Kaasa understreker at det å lære seg riffbasert improvisasjon er et tidkrevende studie som krever øvelse. Han mener at ornamentering er en riffbasert oppøvet ferdighet som en ikke er født med.

Jeg har veldig tro på at ting bør være forberedt, at det er riffbasert og ikke improvisert, likevel ser jeg at noen av de jeg hører på har en litt instrumentalistisk tilnærming til det, at de har lært seg skalaer over akkorder, men allikevel på et mye enklere plan enn en pianist eller en saksofonist. Men jeg tror at for de aller fleste er den enkleste veien til å høres skikkelig proff ut å plukke og øve inn riff og ha en bank med triller som man kaster ut. På en annen side, i nyere urban sammenheng så ser jeg at auto-tune og autotune-begrensninger kan ha gjort ting veldig standardisert, og da er det mulig igjen å gå inn og analysere og knekke skalaen som veldig ofte er pentaton. Jeg tror det er mulig for en ganske fersk vokalist å tilegne seg pentaton-skalaen og klare å improvisere over en fem toners skala. Sånn sett blir det en form for improvisasjon, det å leke seg over en skala hvor en kan løsrive seg fra riff. Zachardi Cortez for eksempel triller hele veien over pentaton-skalaen. Det skjer ikke nytt, det er bare variasjoner over en skala. Det kan nesten virke litt skuffende samtidig så er det et skritt videre fra sånn som jeg opplever Whitney Houston, eller Mariah Carey som er riffbasert. De har sine ting, så du hører for eksempel på slutten av Whitneys karriere at det er ikke noe fill's, hun bare bruker de samme tingene om igjen. Det å improvisere over en skala er på en måte en utvikling, men så er jo den på fem toner, så det er jo liksom ikke så langt unna. Til forskjell så har vi også Alicia Keys som improviserer over bluesskala, det har begynte å bli vanskelig med inntoget av auto-tune, fordi det ikke så lett å mixe det. (Kaasa).

Kaasa kommer frem til at det er to måter å tilnærme seg ornamenteringsteknikker, den ene er å improvisere over pentaton-skalaen, eventuelt blues-skalaen, mens den andre er å jobbe riffbasert. Han trekker frem ulike artisters tilnærming til det sammen og hvordan digitaliseringen har hatt betydning for teknikken i senere tid. Videre forteller han litt om hvordan en kan lære seg å ornamentere.

Hvis du plukker et løp som egentlig er litt for vanskelig for deg så er det smart å fokusere på starten og slutten fordi den informasjonen i midten går så fort over. Man vil mye lettere oppdage om en treffer på

starten og om man treffer på slutten. Hvis man tar det videre og leker seg med en skala, så vil jeg også påstå at start og slutt blir det viktigste. Det jeg opplever ofte skjer med nordmenn som skal dra en veldig lang melisme, er at de blir litt usikre på seg selv på slutten, og så faller det liksom sammen på slutten og da er det lett å tolke hele prosjektet som mislykket, mens det ofte er bare at de er forsiktige med siste tonen (Kaasa).

Begge lærerne har en ide om hva de kaller ornamentering, men når de snakker om fenomenet så bruker de likevel begreper som løp, trille, melisme og frasering. Kaasa mener at en bør legge vekt på slutten i en ornamentering, mens Thonhaugen har en litt mer teknisk tilnærming til fenomenet.

Det er veldig bra å øve inn ornamentering via vibrato, for å få til hakkene eller overgangene slik at det ikke bare blir glissando. Vibrato har samme betoning, slik som jeg snakket om med speedbåten når den hopper. For å skille hver enkelt tone (Thonhaugen).

Thonhaugen har en enda mer praktisk tilnærming til teknikken som også stemmer overens med litteraturen knyttet til Komplette sangteknikk.

### *Etterspørsel*

I intervjuene var det interessant å høre hva lærerne mente ang. sangundervisning og etterspørsel, og om de tror det er interesse for en måte å synge på som har røtter i afroamerikansk sangtradisjon. Kaasa som har vært sanglærer på NLA høyskolen i Staffeldts gate siden 2005, og har vært med på flere casting-runder i forbindelse med idol og The Voice mente at det er en klar etterspørsel etter opplæring i sjangre med røtter i afroamerikansk sangtradisjon.

Det kan ha noe med at en kan velge lærer når en starter på Staffeldts, men blant de elevene jeg har nå, så vil stort sett alle jobbe med gospel eller soul. Det er også en del av de som har gospel som hovedsjangeren sin. Tidligere så har folk hatt bakgrunn i gospel, men ønsket å synge r'n'b og neo-soul. Mens i Idol og sånn, og det kan ha med produksjonen og redaksjonen å gjøre, så opplever jeg at hvit og europeisk musikk er overrepresentert. Mens 30%-50% av de 300 ungdommene som kommer på audition synger enten "All of me" av John Legend, "Rolling in the deep" av Adele eller andre låter av de samme artistene. Sånn sett er den afroamerikanske sangstilen helt vilt overrepresentert på auditionrundene. Men det er bare én får gjøre det på sending, mens resten må synge noe annet. Det er veldig rart, fordi det jeg tror at afroamerikansk musikk er godt representert på spillelistene deres. Jeg opplever også at det er en slags avstand der ingen får lov til å gjøre "halo" fordi ingen klarer å gjøre det som Beyonce. Det opplever jeg også blant hvite artister, eller norske eller europeiske som ikke får lov av plateselskapene til å gjøre soul eller r'n'b. Sofian og Nora er de som får lov å gjøre r'n'b. Vi har jo mange andre sangere som herjer sjangeren vel så bra. Hvis vi går tilbake til Inger Lise Rypdal så gjorde hun soul på 70-tallet, og da var jo det helt greit, men du må ha ett eller annet etnisk nå, jeg opplever at mange vil synge som Adele, Tori Kelly eller Jessie J, og at mange unge lærer seg raskt kompliserte sjangertrekk fordi det er lettere å finne fram til på youtube enn tidligere (Kaasa).

Idol og de store sangkonkurransene som arrangeres på TV har uten tvil oppmuntret flere til å lære seg å synge, ikke bare å synge, men også å imponere på kort tid. Kaasa sa at deltakere med en afroamerikansk sangstil var godt representert på audition når de fikk velge låt selv.

Det er altså rimelig å anta at dette er en trend. Thonhaugen hveder videre at hun opplever veldig stor etterspørsel i rytmiske sjangre, men at det kanskje var mer populært å synge i en tydelig afroamerikansk sangstil for fem år siden enn det er i dag.

Ja! Veldig. Men selvfølgelig så er den veldig inn, den sjangeren eller den måten å synge på, samtidig så var det kanskje mer populært for 5 år siden, at flere ville synge veldig høyt og sterkt. Nå har det forandret seg litt. Det er mer populært med en litt annen r'n'b stil og da må kanskje de som har sunget med masse volum lære seg å skru ned og holde igjen. Det er veldig mange som vil synge som Adele og Demi Lovato. Jeg jobber masse privat, og har ikke tid til å jobbe på andre skoler. Det sier litt om etterspørselen da! Jeg jobber også mye med artister i studio som trenger hjelp til akkurat de tingene du snakker om (Thonhaugen).

### *Stemmehelelse*

Komplett sangteknikk er en av de bøkene som tar for seg sangteknikk i alle sjangre på en systematisk måte, de har også revolusjonerende forskning knyttet til instituttet. Det var derfor relevant å snakke med en som har erfaring og utdanning med stoffet. Thonhaugen forteller hvordan komplett sangteknikk har hjulpet henne til å unngå skader på stemmen.

Jeg fikk knute på stemmebåndene mine når jeg gikk på høyskolen i Staffeldtsgate. Da var det ingen som kunne hjelpe meg, og jeg opererte de bort og gikk til en logoped. Jeg sang i to gospelkor, og etter operasjonen gikk jeg rett tilbake og skulle synge på samme måte, faren da er jo at de kommer det tilbake, fordi det er noe en gjør feil teknisk. Så vet man ikke hva det er fordi det er ingen som kan fortelle det. Jeg fikk høre om Complete Vocal Institute og hadde en venninne der og tenkte at der må jeg begynne. Jeg begynte på den tre år lange utdannelsen, og siden har jeg aldri vært hes igjen. Før jeg tok stemmeknutene var jeg kjempe hes, jeg kom bare opp til en a, for eksempel. Jeg måtte altså operere bort knutene fra stemmebåndene. De sitter vannrett inn fra adamseplet, når du synger så kommer det luft, og så begynner de å vibrere. Når man får knuter så kommer de på begge sider i mellom stemmebåndene slik at de ikke får lukket seg ordentlig, og det lekker luft. Da får man ikke til å lage toner uten luft, og da kommer man ikke høyt, og man kan ikke synge sterkt. Det blir som to gnagsår. Så når jeg fikk operert bort de og begynte på komplett sangteknikk på instituttet så hadde jeg ingen limit på hvor høyt jeg kunne komme, fordi jeg lærte hva stemmen trengte av informasjon for at den skulle gi meg de tonene jeg ønsket (Thonhaugen).

Thonhaugen trengte konkrete sangtekniske råd for å bevare stemmen sin. Det var dette som fikk henne til å starte utdannelsen sin der, og dette som reddet stemmen hennes. Stemmehelelse bør tas på alvor, det kan være en stor psykisk belastning for en sanger å miste stemmen sin.

Som lærer er en også ansvarlig for at elevene ikke skal miste stemmen sin. Jeg spurte

Thonhaugen om hva hun mener om bruk av luft på stemmen.

Man kan velge å synge med luft, men det innebærer en risk. Vil du bli hes og kanskje ikke få til å synge hele livet så gjør på med luft. Jeg fikk knuter av det, så det er direkte uheldig. Når du synger sterkt så er lufttrykket mye tyngre, jo høyere opp og sterkere jo raskere slår stemmebåndene sammen. Tenk at de slår over 1000 ganger i sekundet på en høy d. På 1 sekund rekker de å vibrere 1000 ganger. Hvis de blir hindret i den vibrasjonen, for eksempel ved at det lekker luft, så slår de ujevnt. De får ikke til å slå sånn som de må. Med gjentakelse og gjentakelse, så får du gnagsår. De slår feil, skjett og skaper blemmer og knuter. Så får du vertfall ikke til å lukke for da er jo det åpning fordi knutene støter mot hverandre. Det er masse du kan gjøre med luft før og etter, du trenger ikke å begynne med masse volum, du kan begynne litt svakere og når du er på de høyeste og sterkeste tonene, steng av luften, men når du avfraserer kan du putte på luft. Du hører aldri at Beyonce har luft på sterke toner i toppen. Det er klokkeklart. Adele for eksempel, har hatt store stemmeproblemer, hun synger med mye luft. Ikke hør på

henne sier jeg til elevene mine. Så er det viktig at hvis man blir hes, så må man hvile. Ikke snakke, ikke bruk stemmen mye, og ta hensyn. Man tar vekk volum med luft, og du tar bort halvparten av tonen. Man mister også pusten, det blir ikke utholdende og kan bli surt. Men i sånn mellomleie, så kan jo jeg og bruke luft. Men når jeg går opp så skrur jeg luften av (Thonhaugen).

### *Komplett sangteknikk*

Det er mange som klarer å synge uten en eneste time med sanglærer. Men det er mange som ønsker å synge som kanskje ikke klarer det. Thonhaugen beskriver hva en lærer ved å ta utdanning i komplett sangteknikk.

Man får trening i å bruke stoffet mot alle læringstyper, man lærer at det finnes fem læringshovedtyper. Skal man lære bort noe, for eksempel overdrive, så må du både kunne forklare det teoretisk, anatomisk, vise bilder, mens noen trenger bare å høre det for å få det til for å få det til. Man trenger verktøy, og jeg får alle verktøy for alle mulige lærertyper. Man må knekke koden og finne ut hvilken lærertype eleven er, og prøve seg litt frem. Det er både praktisk og teoretisk, man blir drillet til å undervise med det samme foran andre. Ja, det er en pedagogisk utdanning, man kan gå ett år utøvende, eller delstudier som er 18 seminarer i året, i tre år. Nå er jeg mer opptatt av at hvis det føles bra, får du det til, så er det bra. Man trenger ikke å tenke så mye på hva man gjør. Så må man gjenta ting, hvis man gjør noe riktig, hva gjorde du? Tenk på det! Hvis det går flere uker mellom øvingen så blir det glemt (Thonhaugen).

Thonhaugen forteller om fem læringstyper i komplett og at en kan tilnærme seg teknikker på ulike måter. Noen tar det auditivt med en gang, mens andre har kanskje mer behov for å forstå hva som skjer anatomisk, se bilder og lære det teoretisk. Andre kan finne det gjennom kroppslige bilder og metaforer. Komplett sangteknikk tilbyr derfor en oversiktlig og organisert måte å tilnærme seg sang på for alle. Hun avslutter også med at hvis noe føles riktig så må man øve på det, og da trenger en ikke å tenke så mye over hva en gjør. Hun understreker også at øvelse er viktig når man skal lære seg sang.



## Kapittel 4 - Analyse

Analyse er å undersøke noe sammensatt og løse det opp i sine bestanddeler (snl.no, 2014a). Analyse har sin opprinnelse i hermeneutikken. Mens humanistisk vitenskap er opptatt av å finne mening gjennom å forstå, er naturvitenskapen mer opptatt av å forklare noe ved å oppløse et fenomen i sine bestanddeler og måle det ut i fra dette (Alnes, 2014, s. 35).

Phillip Tagg hevder at ingen analyse i en musikalsk diskurs innen populærmusikk kan være komplett hvis en ikke tar i betraktning sosiale, psykiske, visuelle, kroppslige, rituelle, historietekniske, økumeniske, og språklige aspekter som er relevant for sjanger, funksjon, stil, fremføringen, og lytteforutsetninger eller holdninger til musikken som blir studert (Middleton, 2000). Å gjøre rede for alle disse aspektene i en analyse vil være svært omfattende og utfordrende å gjennomføre, likevel er det viktig å være seg bevisst på hvilke aspekter som kan være av betydning i en analyse, og vite hvilke en tar med i betraktningen og hvilke en utelater.

I analysene er jeg bevisst på at mine subjektive preferanser, min historie og være-i-verden har innvirkning på min tolkning. Jeg er også bevisst på at noe vil være skjult for meg, ettersom jeg ikke har vokst opp i dette samfunnet og denne kulturen selv. Analysene bunner i en personlig interesse og fascinasjon, noe som kan være med å legge føringer for tolkningene mine. Dilthey mener at opplevelser og subjektive erfaringer kan være kilde til forståelse, og at det er ikke nødvendigvis slik at noe ikke har sannhetsinnhold bare fordi det ikke kan måles eller påvises objektivt. I analysen er det også viktig å ta høyde for den estetiske dimensjonen, og være bevisst på at et *for* analytisk eller funksjonelt fokus kan undertrykke musikkens estetiske verdi. Adorno stiller for eksempel spørsmål til hvorfor vi så gjerne vil forklare noe, som kanskje nettopp har verdi fordi det ikke kan forklares (Burns, 1998, s. 116-117). I denne sammenheng tror jeg likevel at analyse tjener til sin hensikt fordi det kan hjelpe en til å forstå ornamentering og organisere det auditivt slik at både lytteopplevelsen og sangen kan berikes.

Målet med analysene er todelt. For det første ønsker jeg å peke på sangtekniske elementer hos ulike sangere for å se om det finnes en sammenheng mellom måten en sang på i tidlig afroamerikansk tradisjon, og måten en synger på i populærmusikken i dag. Sangtekniske perspektiver trekkes også fram for å kunne skape en oversikt over elementer som er viktige for tradisjonen og som kan bidra til å styrke forståelsen for teknikken. Det vil imidlertid bli lagt hovedvekt på det andre målet som dreier seg om å skape en organisert tilnærming til ornamenteringstradisjonen. Jeg ønsker med dette å skape et vokabular som kan

anvendes når en snakker om ornamentering slik at den er lettere å forstå, og anvende i en eventuell undervisningssituasjon.

Som det kom fram i intervjuene, mener både Kaasa og Thonhaugen at sangere som regel har noen typiske løp eller riff som de bruker ofte, og at disse som regel bør være planlagte for å være gode. På en annen side mente Kaasa at artister også i mange tilfeller simpelthen improviserer over et pentatonmønster. Om dette er planlagte melodiforandringer eller ren improvisasjon, kan en ikke vite med sikkerhet. Ut i fra litteraturen er det imidlertid tydelig at improvisasjon i afroamerikansk sangtradisjon har vært et mål. Målet med denne improvisasjonen er å formidle et budskap gjennom følelser og engasjement. I senere tid og med tanke på digitaliseringen, kan det være at ornamentering har utviklet seg til å bli noe mer teknisk, forberedt og virtuost gjennom populærmusikken, noe som jeg også vil se nærmere på i analysene.

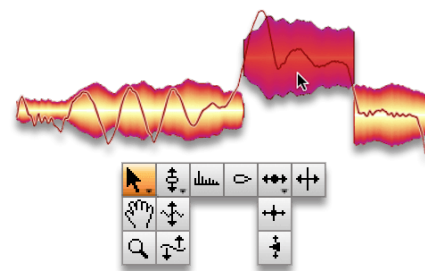
### *Utvalg*

Grunnlaget for utvalget har vært basert på egen erfaring, og anbefalinger gitt av andre sangere gjennom samtale. Det baserer seg også på uttalelser fra informantene, samt litteratur som omtaler emnet afroamerikansk musikk og ornamentering. Det er også lett å se hvilke artister som regnes som sentrale via nettportaler som youtube, Billboard og lignende. Det har det blant annet vært en trend å legge ut videoer som presenterer ulike artisters ornamenteringer. For eksempel så ligger det ute en video av Aretha Franklin der alle hennes vokale løp har blitt klippet til og samlet i en film kalt: Queen of Melisma (vocal run) Aretha Franklin ([www.youtube.com](http://www.youtube.com), 2015b). Andre artister som får slike type videoer er Mariah Carey, Beyonce, og Whitney Houston. Meningen med å analysere de artistene som er valgt er også å se på tradisjonen i et historisk perspektiv, og baserer seg også på at en del sangerne har blitt inspirert av hverandre. I følgepressparty.com hevder Sam Smith selv at Chaka Kahn og Whitney Houston har hatt en stor innvirkning på sangen hans ([www.pressparty.com](http://www.pressparty.com), 2014). I følge Whitney Houstons hjemmesider så ble hun inspirert av pop, soul, gospel, og sangere som Roberta Flack, Chaka Khan, og Aretha Franklin. I følge nettsiden rockhall.com var Aretha Franklin inspirert av gospelmusikken og andre vokalist i sin samtid, som for eksempel Ray Charles og Mahalia Jackson ([www.rockhall.com](http://www.rockhall.com), 2015). I følge biography.com var Mahalia inspirert av gospel men også “sekulære sangere” som Bessie Smith ([www.biography.com](http://www.biography.com), 2015b). I følge samme nettside var Bessie Smith en jazz/blues vokalist “with a soulful voice” som har inspirert sangere etter seg som Aretha Franklin, Billy Holiday

og Janis Joplin (www.biography.com, 2015a). Om en hører etter, så kan en kjenne igjen Laura Rivers i Bessie Smith. Skal en spore sangere lengre bakover i tid begynner det å bli vanskeligere å finne direkte sammenheng dokumentert, men det er tydelig at sangformen eller tradisjonen på denne måten har forplantet seg opp igjennom historien. Utvalget av artister til analysen er derfor også basert på det formål å gjenspeile en historiske utvikling og sammenheng.

#### 4.1 Mål og metode med analysen

Amplituder og spektrogrammer blir gjerne anvendt ved analyse i populærmusikk. Dette har å gjøre med det tradisjonelle notesystemets utilstrekkelighet i det å fremvise musikkforløpet i populærmusikk på detaljnivå (Danielsen, 2014, s. 44). I 2009 lanserte Peter Neubäcker et tonekorreksjonsprogram kalt *Melodyne*. Dette programmet er en videreutvikling av autotune-konseptet, som kan rette opp i intonasjonen i et opptak automatisk gjennom en hel låt. I en miks kan en også flytte på vokaler og konsonanter ned på millisekundet slik at de holder seg i time. En kan også justere klang, vibrato, og volum på mikronivå (Celemony.com, 2014). I tillegg til at Melodyne registrerer melodiforløpet i et tradisjonelt notesystem, gir programmet også en detaljert grafisk fremstilling av sangen i form av en linje og små bobler. Disse viser bevegelsene i melodiforløpet og intonasjonen.



Figur 4.1.1: Bildet er hentet fra celemony.com og illustrerer stemmens melodi og intonasjon. Boblene viser spekteret til tonen den antar at en vil treffe. Under er programmets tilhørende verktøyboks.

Om en legger inn en låt i et spektrogram vil vokalen som regel drukne i bildet, fordi de andre instrumentene overskrider den i illustrasjonen. I denne masteroppgaven er målet å se på vokalen alene, men det var så å si umulig å finne gode A Capella opptak av artistene uten å bruke ulovlig nedlastningsmetoder. Dette førte derfor til at jeg bestemte meg for å gjennomføre opptak selv hvor jeg kopierer artistene så godt som mulig. Jeg vil likevel henvise til analysen som om det er artisten som synger.

I følgende kapittel vil det bli presentert analyser av 15 artister hvor jeg tar for meg artistens sangteknikk i korte trekk, og deretter den enkeltes ornamentering. Rent praktisk så har jeg tatt for meg en og en artist ved å se gjennom låtene og musikkprofilene deres på blant annet *Spotify* og *Youtube*. Jeg har for eksempel sett på hvilke låter som har hatt flest

avspillinger for å sikre at utvalget av låter er representative for artisten. Jeg har deretter forsøkt å kopiere løp som artisten gjør auditivt gjennom flere låter, og samlet disse i en enkelt lydfil som jeg har tatt opp i *Garageband*. Opptakene ligger vedlagt og har samme tittel som illustrasjonene slik at en tydelig skal se at de tilhører hverandre. Jeg forsøkte å plukke løp fra både gamle og nye låter til artister som har hatt en lang karriere slik at utvalget var mest mulig representativt for han eller henne. Grunnen til at jeg ikke har tatt med hele låter, eller større utdrag med tekst, er fordi jeg har ønsket å legge hovedfokus på selve ornamenteringen. Dette ble også gjort med tanke på at lytteeksempelet ikke skulle bli for langt i tillegg til at de ikke skulle bli for tidkrevende å spille inn. Lengre linjer har blitt tatt opp der dette har vært relevant for analysen. Målet med innspillingen er også at det skulle være enklere å finne igjen interessante løp i etterkant i lydsporet da det ble lagt inn i Melodyne.

Jeg vil i analysen også beskrive tonene i løpene ved hjelp av tall. Fordelen med dette er at det kan være med på å illustrere mønstre som går igjen på tvers av toneart. Det var også hensiktsmessig fordi det viser seg at nesten all ornamentering i tradisjonen orienterer seg rundt pentatonskalaen. Det vil derfor bli sett bort i fra den vanlige 8. trinns-skalaen og heller henvist til de fem trinnene i pentatonskalaen: 1-2-3-4-5. Det å bruke tall bidrar til å gjøre analysen begripelig, ryddig og oversiktlig. En kan også lett sjekke opp om dette stemmer på tvers av toneart. Jeg skiller med en bindestrek, for å skille ut løp som kombineres. Det vil si at hvis jeg mener at en artist løper tre trinn nedover i skalaen, har et lite opphold og så løper to til kan det for eksempel demonstreres slik: 321-54. Om det fremkommer løp som bryter med pentatonmønsteret vil jeg understreke dette underveis.

Siden jeg tar opp sangen selv med min egen stemme, vil opptakene bli påvirket av mine ferdigheter. De vil dermed ikke kunne representere artistens sang i sin fulle rett. Det er umulig for meg å gi en eksakt kopi av en annens stemme, men på en annen side så vil det å ta opp og kopiere løp selv være med på å øke mine egne sangtekniske ferdigheter. I den forbindelse så mener jeg at dette også styrker kredibiliteten i mine påstander fordi jeg uttaler meg om noe som jeg selv mestrer. Det å kopiere andre sangere øker min innsikt i selve utførelsen av teknikken, og gjør det mulig å oppdage nyanser i utførelsen til den enkelte sangeren som jeg kanskje la merke til på forhånd. Det vil også kunne styrke min faglige autoritet i en undervisningssituasjon. Den andre fordelen med å ta opp er at ingen andre instrumenter vil kunne overskygge vokalen i et spektrogram, slik som originalopptaket av låten ville ha gjort. Det å samle alle løpene i en lydfil gjorde det også lettere å se om det

fantas noen mønstre som gikk igjen, uten å bruke mye tid på å lete frem og tilbake i og mellom låtene deres.

Det kan være negativt å fremstille en tradisjon som er så kroppslig, spontan og improvisert noe konkret og organisert. Metoden står derfor i fare for å gjøre ornamenteringen mer mekanisk enn det den kanskje er ment å være. På en annen side så er målet først og fremst å finne en måte å sortere ornamentering på, og jeg mener at fremgangsmåten og metoden tjener til sin hensikt. Prosessen kan også være tidkrevende, og det har vært utfordrende å begrense utvalget av artister som burde bli med i en analyse. Analysene står også i fare for å bli noe overfladisk fordi det er så mange, men i denne sammenheng mener jeg at dette bidrar til bredde i empirien, og dermed styrker den.

Et ensidig fokus på den visuelle fremstillingen er også med på å ta bort fokuset fra det performative øyeblikket og dets betydning. Dette er negativt fordi det performative øyeblikket kan spille en stor rolle i hvordan de ulike artistene låter. Man kommer imidlertid ikke utenom en objektivisering av fremføringen når man skal gjøre musikalsk analyse da melismene må “fryses” for å kunne analyseres. Dans og bevegelse er også helt sentralt når det kommer til afroamerikansk sang og dette er også utelatt fra diskusjonen i min oppgave. Dette til tross, så tror jeg ikke det spiller en avgjørende rolle for det jeg er ute etter.

Det er samtidig klart at man mister mange viktige performative aspekter når man visualiserer sang. Melodyne viser heller ikke tydelig effekter som luft på stemmen og klangfarge. Programmet kan ikke fortelle noe om uttrykket, følelsene og formidlingen til den enkelte sanger. Av disse grunnene har jeg primært brukt programmet som en visuell støtte når jeg analyserer. Det å ta bort akkompagnementet i en analyse kan også være problematisk, fordi sangen er en del av en helhet, det er for eksempel relevant å se på hvordan vokalen legger seg melodisk og rytmisk i forhold til akkompagnementet. I disse analysene er det primære fokuset på mønstre i vokalen alene, men det kan være relevant å trekke inn andre elementer fra opprinnelseslåten der det er nødvendig.

Å bruke Melodyne som metoderedskap har en rekke fordeler. Melodyne er egnet til å gi en ryddig, realistisk og oversiktlig visualisering av sang slik den utfolder seg i tiden. I motsetning til notasjon, noterer det ned akkurat det som skjer i sangen der og da. Selv om tolkningen av den visuelle representasjonen likevel vil være avhengig av vårt auditive minne, er Melodyne en stor støtte fordi den viser det eksakte melodiforløpet i tid visuelt. Melodyne er tidsbesparende samtidig som en kan se og arbeide fram og tilbake i tid i etterkant.

Programmet kan illustrere elementer som microtiming og –rytmikk ved at det viser faktisk fraserings mot en grid, samt gir et bilde av nyanser i intonasjon og klang.

Fordelen med å utvikle begreper for ulike måter å ornamentere på er at det kan bli lettere å forstå teknikken, fordi den blir organisert og dermed håndgripelig. Det kan gjøre en sanger mer kreativ og reflektert og dermed utvikle hans eller hennes evner og ferdigheter både til å ornamentere og improvisere. Det kan også gjøre det lettere for en lytter å oppfatte og sette mer pris på ornamentering. I analysene kommer det til bli brukt begreper som ble introdusert i teori-kapittelet, for eksempel begreper som beskrive de fire funksjonene neutral, curbing, overdrive og edge. Disse kommer ikke til å bli forklart på nytt i analysene, men noen ganger vil det bli lagt til en fotnote som henviser til det sidetallet det står forklart i teoridelen.

Fordelen med å bruke Garageband er at en ikke trenger tilgang til lydstudio, det er enkelt og tidsbesparende. I Garageband hadde jeg også mulighet til å klippe, lime og forkorte opptak. Noen løp som kanskje var særlig utfordrende måtte jeg ta opp mange ganger, og da kunne jeg plukke ut det opptaket som ble mest vellykket eller lignet mest på originalen.

En annen utfordring er at det kan være vanskelig for en annen som hører opptaket å etablere toneart i lyttingen fordi det er så korte sekvenser. I analysene har jeg heller ikke lagt noe fokus på rytmikken i det enkelte løpet selv om det rytmiske aspektet er helt sentralt både for tradisjonen og hvordan løpene låter. Måten jeg omtaler mønstrene på har likevel en rytmisk indikator. Jeg kommer for eksempel til å skille mellom trinnløp og trinnsleing og hurtigheten på løpene til forskjellige artister. En grunn til at jeg ikke har analysert rytmikken i ornamenteringen utover dette er fordi det ikke har vært rom og tid for det. Det er i tillegg veldig mange mikrorytmiske nyanser i de forskjellige løpene, og ornamentering går så raskt at det er krevende å fremstille dem. Jeg mener også at det er lettere å forholde seg til løp slik som jeg har presentert det i begrepskartet, og at et fokus på rytmikken i hvert enkelt løp trolig ville være mer forvirrende enn oppklarende gitt oppgavens siktemål.

## **4.2 Analyse av ornamenteringen hos 14 artister**

Analysedelen er organisert slik at det først kommer en kort beskrivelse av sangerens stemme og sangteknikk med utgangspunkt i litteraturen og empirien i intervjuene, og med støtte i opptaket. Deretter går jeg nærmere inn på ornamenteringen til den enkelte. Nye begreper kommer til å bli presentert underveis, men etter at disse har blitt forklart en gang kommer de til å bli brukt videre uten mer forklaring i resten av teksten. Det vil bli presentert et

begrepskart med forklaringer til slutt som en kan se på underveis hvis noen av begrepene blir uklare. Det vil også bli påpekt dersom artister gjør noen av de samme teknikkene, og de ulike mønstrene vil få egne fargekodede markeringer i bildene.

Til å begynne med vil det bli lagt fram en korte analyse av en folkespiritual og en Cornfield Holler fra *Tidlig afroamerikansk sangtradisjon*. Deretter vil det bli lagt fram analyser av “store sangere” under overskriften *Queen of melismas*; Mahalia Jackson, Aretha Franklin, Stevie Wonder, Mariah Carey, og Whitney Houston. Deretter analyserer jeg sangere innenfor *Gospel og ornamentering*, blant annet Zachardi Cortez og Isaac Carree. Til sist vil det være relevant å se på hvordan sangen utvikler seg i andre retninger i nyere tid gjennom analyser av Lauryn Hill, Beyonce, Jessie J, Adele, Ed Sheeran og Sam Smith.

#### 4.2.1 Tidlig afroamerikansk sangtradisjon

Noen av spørsmålene jeg har stilt meg ovenfor afroamerikansk sang, er hvordan den har blitt som den er og hvor den kommer fra. Analysedelen vil derfor starte med eksempler på en folkespiritual og en arbeidssang som illustrerer hvordan noen sangtekniske elementer kan ha etablert seg, og utviklet seg derfra til i dag.

*Opptak 1: “That’s all right” – Laura Rivers – Distortion, heterogenitet, 3-trinnsløp*  
Maultsby (1992) plasserer “That’s all right” av Laura Rivers”<sup>19</sup> innenfor *The Sacred Tradition*, noe som vil si at dette er en sang som oppstod på samme tid som kristne vekkelser blant afroamerikanere på 1800-tallet. Sangen ligger vedlagt som opptak 1, og i dette kan en høre mange av de kjennetegnene som både teorien og intervjupersonene påpeker i forbindelse med afroamerikansk sangtradisjon.

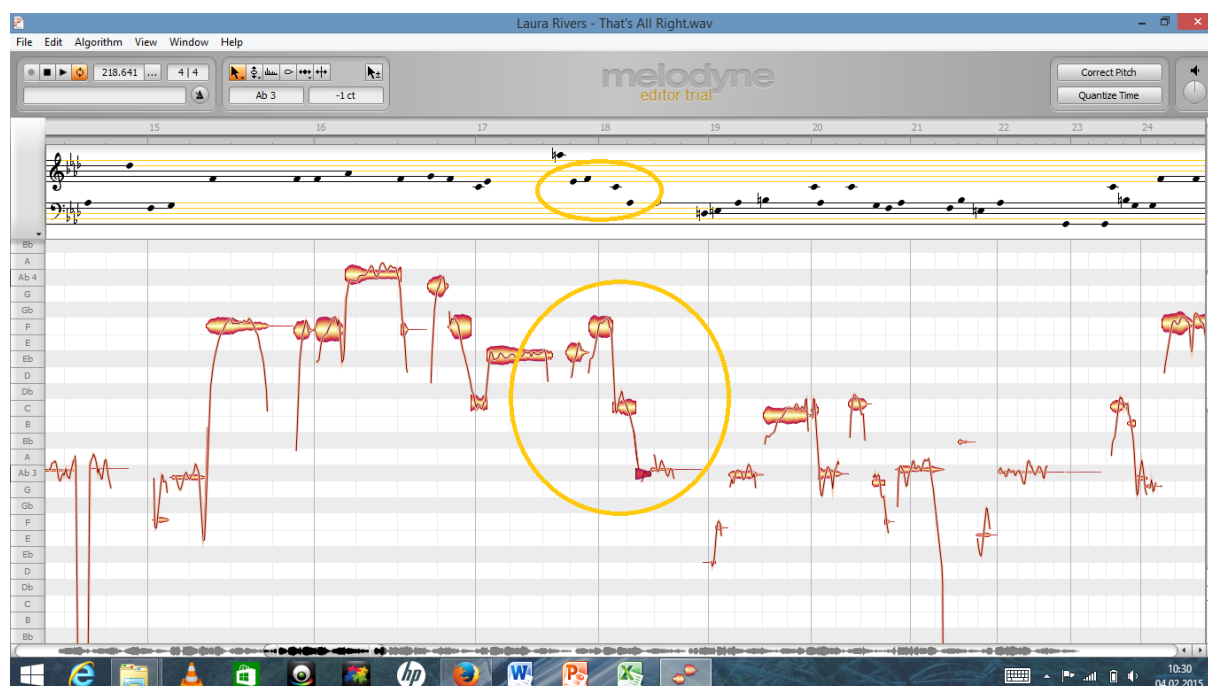
Fordi lytteeksempelet er a Capella hadde jeg anledning til å bruke originalopptaket i denne analysen. I figur 1, og det tilhørende opptaket kan en høre at Rivers glir mellom tonene i melodien, hun har en raspete stemme, og knirker gjerne i ansatsene, noe som i komplett sangteknikk ville blitt henvist til som *distortion*, *creak* eller *rattle*<sup>20</sup>. Distortion betegner lyder

---

<sup>19</sup> Opptaket er hentet fra “*Been in the Storm so Long: A Collection of Spirituals, Folk Tales, and Children’s Games from John’s Island, South Carolina, Smithsonian Folkways Recording*. På [Carnegiehall.com](http://Carnegiehall.com) sine nettsider ligger det et lytteeksempel av denne og med link til Amazon hvor en kan kjøpe og laste ned filen ([www.carnegiehall.org](http://www.carnegiehall.org), 2009).

<sup>20</sup> *Creak* er det samme som knirk på stemmen og brukes ofte for å gi inntrykk av intimitet eller nærhet i følge Sadolin (Sadolin, 2012, s. 187) *Rattle* holdes over en lengre tone, og er mer ubehagelig å høre på, som om det skurrer på stemmen eller at en har slim i halsen.

på stemmen som forbindes med støy, knirk, rasp og som ikke er toner (Sadolin, 2012). Disse effektene gir en følelse av en slags “ekthet”, og en upolert, henslengt sangstil. Laura Rivers har mye luft på stemmen samtidig som hun synger kraftig. Hun bytter også ofte mellom overdrive og neutral. Hun er også veldig mikrodynamisk, det vil si at hun starter gjerne i curbing, går inn i overdrive og avslutte frasen i neutral. Enklere forklart kan en si at det høres ut som om hun roper på noen. Med klassisk terminologi kan en beskrive dette gjennom begrepene dynamikk og crescendo, dette er også et eksempel på et det heterogene sangidealet som Olly Wilson viser til<sup>21</sup>. Kaasa henviser til dette som projisering<sup>22</sup>. Innen generell sangteknikk ville en kunne hevde at hun ikke bruker nok støtte i høyden, noe som gjør at det låter som om hun anstrenger seg litt på de øverste tonene. Det kan høres noe tilfeldig ut hvor hun synger ting, og det låter nesten som om hun er beruset, noe som da ikke er tilfellet. Dette



Figur 1: Bildet viser fra 0.33-049 i opptak 1. Sirkelen er ringet rundt det som ser ut til å ha vært grunnlaget utviklingen av 2-trinns leng og 3-trinns løp.

ble sannsynligvis sett på som svært negativt, siden alkohol ikke hører noen sted hjemme i en spirituall hymne, og kan være et eksempel på det mange sangpedagoger anså som ville og hektiske lyder. I dag derimot, gjenspeiler sangen i spiritualen noe av den ektheten som verdsettes i tradisjonen og i store deler av populærmusikk i dag.

<sup>21</sup> Se s. 28

<sup>22</sup> Se s. 56



Det første en legger merke til ved ornamentering i afroamerikansk sangtradisjon generelt, er sannsynligvis de raske nedadgående løpene enten om de er på vokalen i et ord, eller i improvisasjon over vokaler ved for eksempel wailing over et refreng<sup>23</sup>. Ettersom slik ornamentering omtrent alltid skjer i pentaton-skalaen har jeg valgt å kalle de 1-trinnsløp, 2-trinnsløp, 3-trinnsløp, 4-trinnsløp og 5-trinnsløp alt etter hvor mange trinn de løper. Med dette mener jeg ikke at løpet starter på et spesielt trinn i skalaen, men at bevegelsen skjer over så og så mange trinn. I “That’s all right” av Laura Rivers kan en høre starten på det som kan ha vært inspirasjonen til 3-trinnsløpet.

Sangen bygger på pentaton-skalaen i Ab-dur, og tredje gang hun synger “That’s all right” har hun en glidende nedgang på vokalen “i” over trinnene 3-2-1, altså et 3-trinnsløp. På ordet “kingdom” har hun den samme glidende linjen: 1-6-5. Spiritualen kan representere en måte å synge på som ble ansett som estetisk vakker i sine kretser, det er derfor rimelig å anta at sanger som denne har vært en stor inspirasjonskilde for sangere i afroamerikansk sangtradisjon senere<sup>24</sup>.

#### *Opptak 2: “Arwhoolie” – Thomas A. Marshall – wailing, sob, syte-ansats, vipping*

På nettsidene til Carnegiehall ligger også et lytteeksempel kalt “Arwhoolie” av Thomas A. Marshall<sup>25</sup>. En youtube-bruker beskriver sangen som en *Cornfield Holler*, som er en form for arbeidssang<sup>26</sup>. I dette tilfellet var det også anledning til å bruke originalopptaket i analysen.

I starten av opptaket hører en at sangeren har en kraftig stemme og en ansats som kan minne om et barn som klager, dette kan på engelsk kalles *whining*, eller *moaning* som på norsk kan oversettes til sutring, syting eller klaging. På grunn av den klagende karakteren kan en anta at dette er et av stedene begrepet wailing har hatt sin opprinnelse. Maultsby hevder at denne type sang ofte var repetitiv og improvisert med “(...) interjections of moans, cries, hollers etc. and changing vocal timers” (www.carnegiehall.org, 2009). En *Field Holler* ble gjerne sunget av en arbeider som jobbet alene på markene og uttrykte sterke følelser av ensomhet og tristhet. Sangen har i likhet med Rivers en ropende karakter, og sangeren har stor resonans i stemmen. Sangeren projiserer tydelig, og med det menes at han kaster ut ordene og

---

<sup>23</sup> Se s. 59

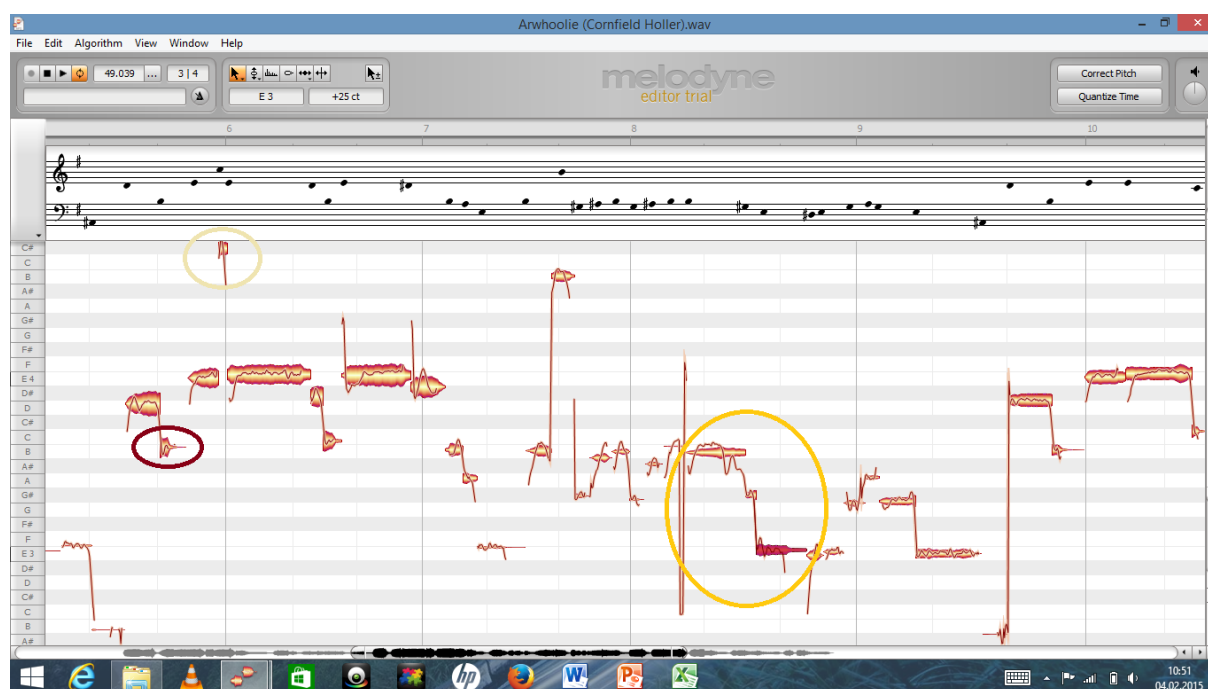
<sup>24</sup> Opptaket av denne spiritualen var originalt a Capella, det var derfor mulig å legge dette inn i melodyne direkte, og dermed få en så realistisk fremstilling av sangen som mulig.

<sup>25</sup> Musikkseksempelet er hentet fra *Negro Work Songs and Calls*, publisert av *The Library of Congress, Archive of Folk Culture*.

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZPrZ-YsD6sc> (hentet 28.01.2015).

er svært mikrodynamisk. Fra et teknisk perspektiv kan en si at han synger i overdrive og curbing med en mørk klangfarge. Om en tar utgangspunkt i primallyder kan en si at det rett og slett er melodi-satt og organisert “klaging”. Det kan minne om reaksjonen en får ved fortvilelse og sorg. Jo Estills stemmekarakter *sob*<sup>27</sup> passer som en god beskrivelse.

En kan en høre at denne sangeren i større grad enn Rivers har et tydelig skille mellom når han løper. I kapittel 3, ble det presentert teori rundt hvordan en utfører vibrato og skiller toner i ornamentering, Sadolin bruker i denne sammenheng betegnelsen “gitter” om den toneseperasjonen som skjer når en løper (Sadolin, 2012, s. 213).



Figur 2: Bildet viser opptak 2. fra 0.15 - 0.34. Ring 1. viser en dropp, ring 2. viser syte-ansats mens ring 3. viser et 3.trinnsløp.

Den første ringen i figur 2, viser noe en kan kalle “dropp”, som er å slippe en tone ett trinn ned i pentatonskalaen. Denne bevegelsen anser jeg som forløper til det jeg senere vil kalle 1-trinnsløp. Grunnen til at jeg vil kalle det 1-trinnsløp er fordi den har et tydelig gitter i motsetning til “dropp” som ofte forbindes med det å gli ned en tone via glissando. Den neste ringen viser noe jeg har valgt å kalle “syte-ansats”, denne mener jeg vi finner igjen hos mange artister i populærmusikken i dag, en kan kjenne igjen denne blant annet hos Beyoncé. Den tredje ringen viser et 3-trinnsløp som en også kan se flere steder i dette bildet, i disse kan vi høre at sangeren skiller tonene i løpet tydelig med gitter. Linjen i Melodyne viser også tydelig hvordan han glir mellom tonene i sangen sin. En ting til som er

<sup>27</sup> Se s. 39

merkbart i opptaket er at sangeren ofte glir mellom to toner, dette kan kalles “å vippe”. Å vippe er da å gli raskt mellom halvtrinet eller heltrinet over eller under, en slags overtydelig treg vibrato, alt etter hvordan det passer med akkorden. Vipping kan minne om den måten en bruker stemmen på i et Jungelrop: “aiaiaiaaaah”. Å vippe kan også ligne den klassiske praltrillen, men skiller seg fra den fordi det gjøres via strupehodevibrato og ikke hammervibrato, og fordi den oppstår spontant og ikke er ferdig notert i et partitur. Oppsummert så introduserer denne sangeren en ropende, klagende sang med 3-trinnsløp og syteansats.

#### 4.2.3 “Queen of Melismas”

Til nå har vært inne på to sanger som illustrerer noe som representerer den tidligste formen for afroamerikansk sang. Historisk sett etablerte og utviklet denne formen for sang seg gjennom gospel, blues, jazz og soul og en rekke andre sjangre i Amerika fra 1800-tallet fram til i dag. Videre vil jeg se på hvordan den afroamerikanske sangtradisjonen etablerte seg i populærmusikken i mellom- og etterkrigstiden, og fokuset vil derfor dreie seg mot artister som har brakt tradisjonen videre og bidratt til å spre den verden over. Blant disse er Mahalia Jackson, Aretha Franklin, Stevie Wonder, Mariah Carey, og Whitney Houston.

##### *Opptak 3: Mahalia Jackson – 4-trinnsløp*

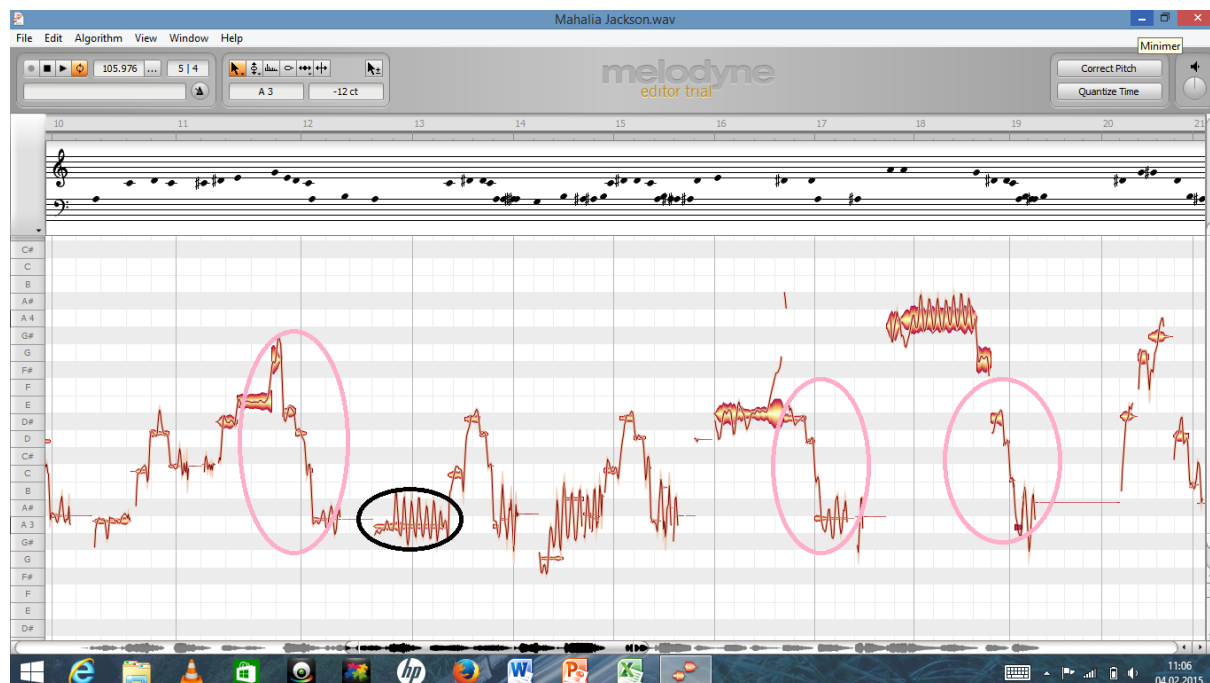
Mahalia Jackson har en kraftig stemme, og hun synger som regel i overdrive og curbing. Hun har mørk klangfarge og stor resonans, hun har også en seig vibrato som underdeler takten. Mahalia Jacksons stemmebruk kan med sikkerhet kalles det Jo Estill omtaler som sob, når en ser henne synge så er munnstillingen og ansiktet til forveksling likt et menneske i sorg, og i dette tilfellet har det performative en direkte innvirkning på hvordan stemmen låter<sup>28</sup>. Jackson projiserer også kraftig i likhet med de to foregående sangerne ved at hun går raskt opp og ned i dynamikk.

Mahalia Jackson bruker ofte en 4-321 nedgang på slutten av en melodilinje. Hun holder gjerne 4.trinn litt og så løper hun et 3-trinnsløp nedover i pentatonskala. Gitteret er ganske tydelig, men løpene er seige og trege sammenlignet med vokalister som kommer etter henne. Løpene hennes orienterer seg som regel rundt de fire nederste trinnene i pentatonskalaen og

---

<sup>28</sup> (www.youtube.com, 2015a) <https://www.youtube.com/watch?v=ZJg5Op5W7yw> (hentet 02.12.2014)

kommer som oftest i slutten av en frase. En sjelden gang løper hun hele pentatonskalaen ned, gjerne helt sist i en frase, og hun ender som regel alltid opp på tonika. Mahalia Jackson har ofte en glissando-oppgang med økende lydstyrke som avsluttes med et nedadgående 4-trinnsløp, dette kan minne om den ropende stemmekarakteren til Laura Rivers.



Figur 3: Bildet viser 0.24-049 i opptak 3. De rosa ringene viser 4-trinnsløpene til Jackson. Ring nr. 2 viser vibratoen hennes.

De rosa sirklene viser 4-trinnsløpene som da altså er løp der hun går fra fjerde trinn og ned til grunntonen. En kan også se gitteret tydelig i illustrasjonen. Første ring viser den glidende oppgangen før hun løper ned. Den andre ringen viser den voldsomme vibratoen hennes, og hvordan den tydelig spriker i intonasjonen. Både ved å se på stemmen og ornamenteringen til Mahalia, kan en høre at det er en klar sammenheng mellom sangstilen til artister både før og etter henne.

#### *Opptak 4: Aretha Franklin – 4-trinnsleng og Aretha-buen*

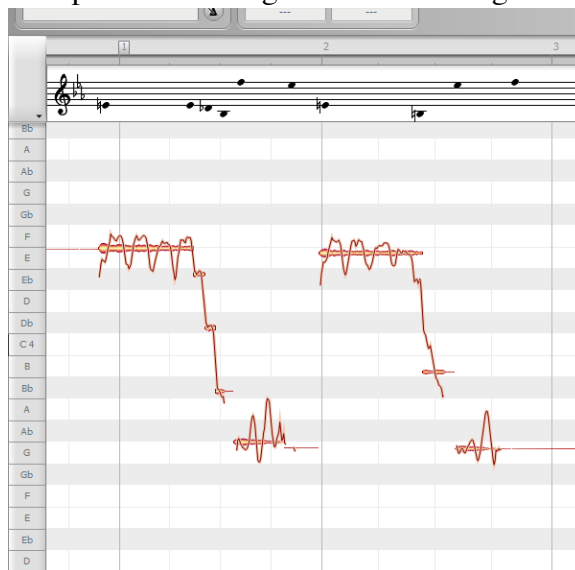
Aretha Franklin er kjent for å ha en kraftig stemme, hun synger ofte i overdrive og edge i det lyse registeret. Hun bruker mye twang, og. Hun utnytter ansatsrørets resonans godt. Hun har derfor en mørk klangfarge. Hun har en del distortion og luft på stemmen, også i høyden. Hvis en tenker på låter som har gjort stor suksess, “Think” og “Respect” så kan stemmen hennes knyttes til primallyder som oppstår når en kjefter, er sint, eller bare når man krever å bli hørt.

Dette kan knyttes til hennes betydning for samtidens kamp for likestilling mellom svarte og hvite, men også likestilling mellom kjønn og stoltheten i det å ha en svart identitet.

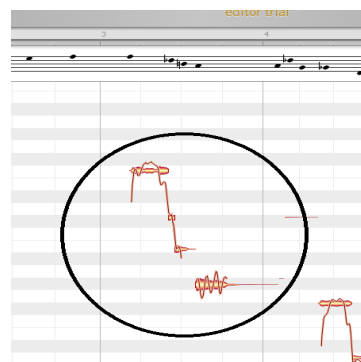
<sup>29</sup>I opptak 4. kan en høre noen av de mest vanlige linjene til Aretha Franklin. Alle løpene hennes er i pentatonskala, noe som gjør at en kan anta at hun bruker denne som ramme når hun ornamenterer. På det første løpet i opptaket vipper hun på 5.trinn med halvtonen under, etterfulgt av en 4-trinns leng. Rett etter synger hun 5-4321-1, se figur 6. Dette er også et 4-trinns leng. Grunnen til at dette ikke blir kalt et 5-trinns løp er fordi de ikke har lik betoning, altså hun holder 5.trinn en stund før hun “slenger” 4 trinn nedover i skalaen, det har med rytmikken i løpet å gjøre.

I figur 4.2 bruker Franklin det jeg kaller 1-trinns leng og 2-trinns leng, det er når sangeren slenger på det første eller andre trinnet nedover i pentatonskalaen. 2-trinns leng er en utvidelse av 1-trinns lengen. Sleng skiller seg fra trinns løp fordi det er noe som sangeren slenger raskt ut etter at de har holdt en tone, ofte helt til slutt på siste tone i en frase, der de utbroderer en slutt-tone, se figur 4.2. Det kan sies å ha vært en videreføring av droppen som vi hørte i “Arwhoolie”.

Et mønster som ofte kommer igjen hos Franklin er 3-2151. På opptaket gjør hun dette fem ganger. Den slenger hun ut ofte på slutten av fraser når hun utbroderer vokalen i det siste ordet i en setning, mønsteret er ringet rundt med lysblått i figur 4.2. Det mest beskrivende og ryddige begrepet jeg har funnet til nå er; *Aretha-buen*, denne betegnelsen brukes fordi dette er et mønster som hun muligens har introdusert, eller inspirert sangere til å gjøre etter seg. Jeg tar likevel høyde for at det er en mulighet for at hun har fått dette fra noen andre. Hun har også oppadgående



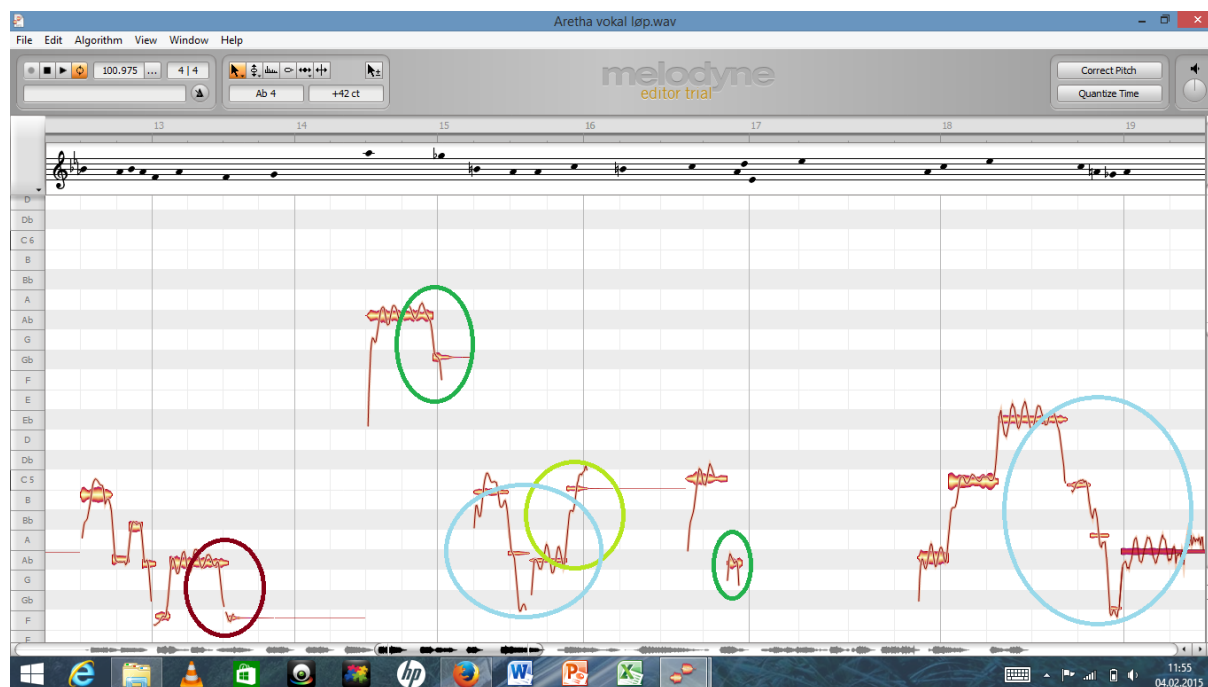
Figur 4: Bildet er fra 0.00 – 0.05 i opptak 4. “Oh babe” Bildet viser at hun vipper og så løper; 5v-5432-1, altså en 4-trinns leng.



Figur 4.1. Dette bildet viser fra 0.05-0.07 i opptak 4, linjen hvor hun synger “oh babe” oktaven over. Det er en 4-trinns leng.

<sup>29</sup> Det ble tatt utgangspunkt i dette videoklippet: <https://www.youtube.com/watch?v=p2TVAwmbv8o> (hentet 02.10.2014)

løp, gjerne i neutral etterfulgt av Aretha-buen. Det kalles bue fordi hun løper nedover før hun kommer opp igjen på første trinnet i en liten bueform.

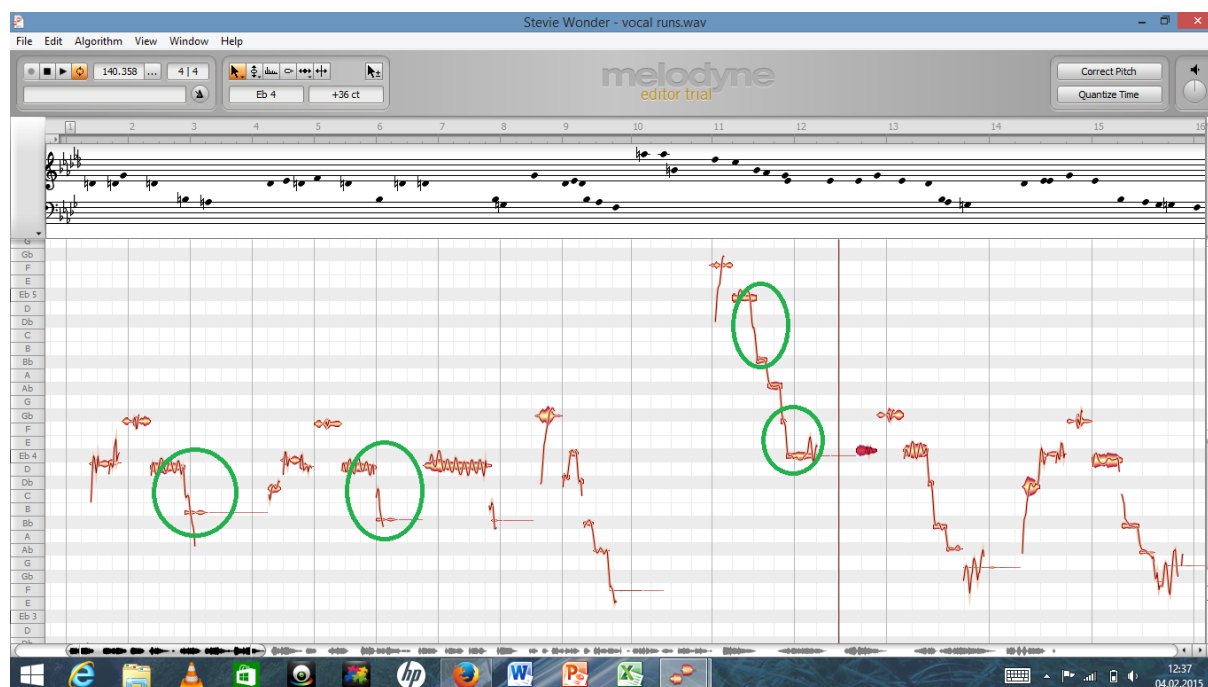


Figur 4.2: Bildet er hentet fra 0.25-0.40 i opptak 4. Første ring viser 1-trinns leng, de mørkegrønne sirklene viser 2-trinns leng. Den lyseblå viser Aretha-buen, mens den lysegrønne viser 2-trinns oppgang.

#### *Opptak 5: Stevie Wonder – 2-trinns leng og vippeløp*

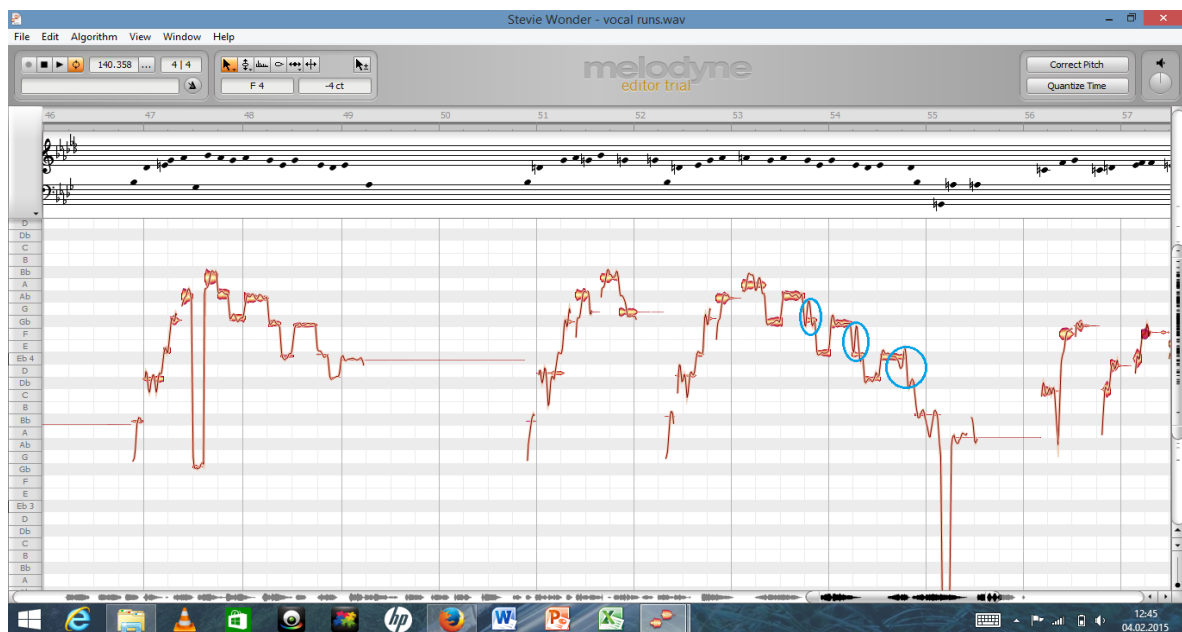
Stevie har en skarp klang og twanger mye, samtidig som han bevarer en mellom-mørk klangfarge og utnytter resonansen i munnhule og ansatsrøret. Han synger som regel i overdrive og curbing og har svært lite luft på stemmen. Selv om Stevie Wonder har en mindre sosialpolitisk tilnærming til sang, har han bevart estetikken og de elementene artister før han har introdusert. Dette innebærer blant annet å formidle engasjement og kraft, noe som er hørbart gjennom projiseringen, røffheten, improvisasjonen, og ornamenteringen.

Et trekk hos Stevie Wonder er at han ofte holder en tone, og slenger på de to neste tonene i pentatonskala nedover, altså en 2-trinns leng. Dette kan en for eksempel høre i melodien på refrengene i “Superstition” og “I wish” og det er grunn til å tro at denne ornamenteringen er en planlagt del av melodien. Når han gjør lengre løp er dette ofte en kombinasjon av 2-trinns lenger, i pentaton-moll: 2-1-54-3-21-1. De grønne sirklene i figur 5. viser 2-trinns lengen.



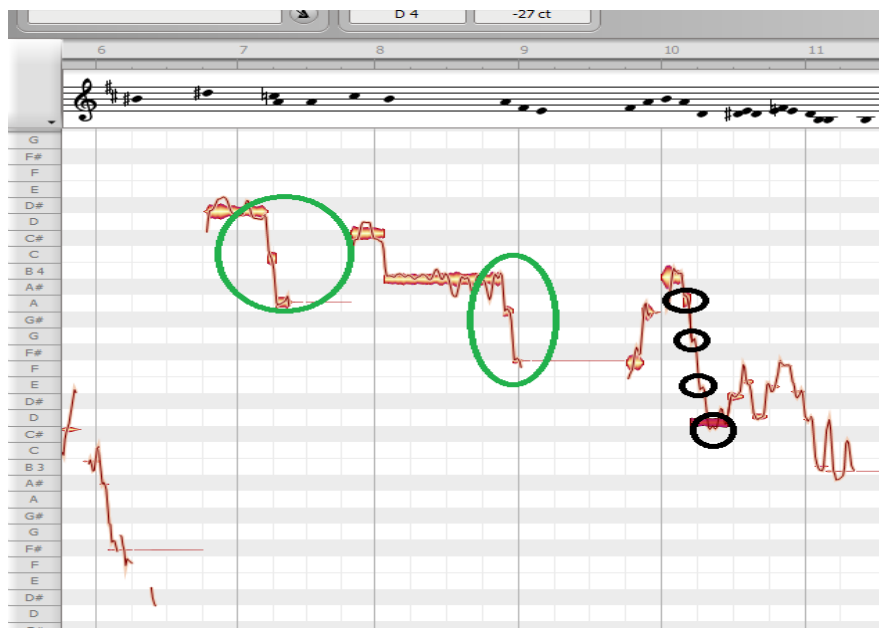
Figur 5: bildet er hentet fra 0.00-0.21 i opptak 5. Ringene viser 2.trinns lengen til Wonder. Tekst: "Very superstitious", "suffer".

Stevie Wonder har også noen ganger en ansats hvor han legger på en kjapp strupehodevibrato før han synger. Flere ganger vipper han opp til halvtonen over og så tar en påfølgende 2-trinns leng. En kan også skille mellom tonene i et løp ved å vippe i stedet for å bruke gitter. Dette har jeg lenge sett på som en form for "jukseløp". Grunnen til dette er at jeg mener det er mye enklere å vippe enn å bruke gitter, som en form for snarvei, men siden dette kanskje er et litt for subjektivt synspunkt har jeg valgt å kalle det "vippeløp" i stedet for, da det også er mer beskrivende. På broen på "Don't you worrie 'bout a thing" andre gangen, kan en høre hvordan han vipper i stedet for å skille med gitter, se figur 5.1. Oppsummert så introduserer Wonder 2-trinns leng og vippeløp. Det skal understrekes at han også synger mer i pentaton-moll enn de foregående artistene.



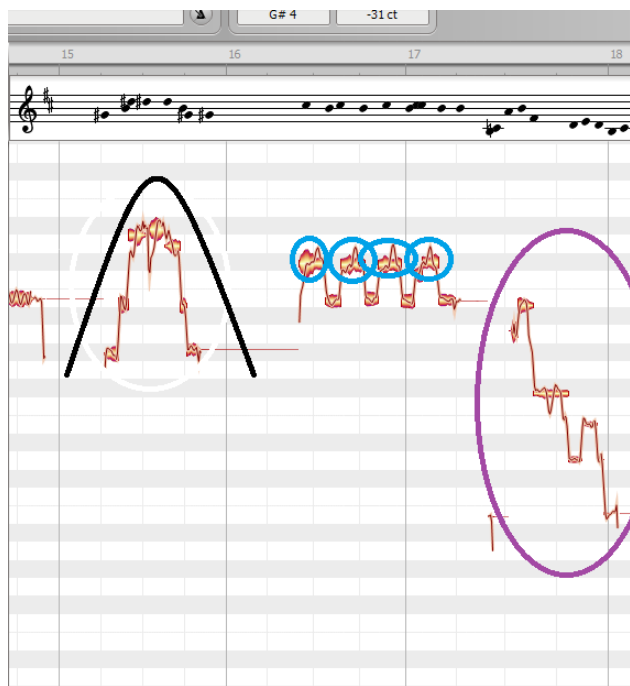
*Opptak 6: Mariah Carey – 2-trinnsoppgang og klatring*

Mariah Carey har en mørk klangfarge og utnytter resonansen i ansatsrøret godt. Hun bytter ofte mellom overdrive, curbing og neutral og den luftige stemmen hennes kommer godt frem i neutral. Hun har en del twang i høyden hvor hun fjerner luften. Hun bruker en del vibrato, særlig i ballader.





I likhet med Wonder holder Carey ofte 1. trinn lenge i en seig vibrato før hun slenger ut 5. og 4. trinn nedover raskt på slutten, med andre ord gjør hun en 2-trinns leng. Careys løp kan i mange tilfeller ligne Franklins, det vil si at hun utvider 2-trinns lengen ved å legge på to trinn til, og derfor blir det en 4-trinns leng i stedet for et 4-trinns løp. En kan kjenne igjen sleng ved at sangeren ofte holder et trinn litt før hun eller han slenger raskt ut resten av løpet: 1-5432. En annen ting Carey gjør er å *klatre*, det vil si at hun for eksempel gjør en 4-trinns leng for så å klatre opp igjen ett eller to trinn og deretter legge på et nytt 4-trinns løp. Dette gir en illusjon av at hun gjør lengre løp enn det en egentlig gjør. Carey gjør også noe en kan kalle et bue-løp, som er å løpe opp og ned de samme trinnene, se figur 6.1.



Figur 6.1: Bildet er hentet fra 0.33- 0.43 i opptak 6. Det første løpet viser at hun går opp og ned, dette kan en kalle et bueløp. Den andre viser hvordan hun gjør vippeløp, mens det tredje viser klattringen.

Carey bruker svært ofte 2-trinns lengen etter en lang tone, på denne måten utbroderer hun slutt-tonen. Når hun synger “You can find Love” bruker hun 4-trinns lengen, se gul sirkel i figur 6.2. I likhet med Franklin har hun også en 2-trinns oppgang (dette er ringet rundt i lysegrønt). Denne gjør hun nesten alltid i neutral, noe som er karakteristisk for både henne og Whitney Houston. Når hun synger “strong”, kan en høre at hun gjør Aretha-buen: 3-2151. Hun har et 3-trinns løp der hun vipper mellom 3- og 2. trinn: 3(v)2-1, dette er det samme som ble påpekt hos Stevie Wonder i figur 5.1, som blir kalt vippeløp fordi hun vipper på første og

skiller neste trinn med gitter. Oppsummert så introduserer Carey klatring og vippeløp. Hun viderefører Stevie Wonders 2-trinns lengde og vipper ofte, hun gjør Aretha-buen, og 4-trinns lengde.

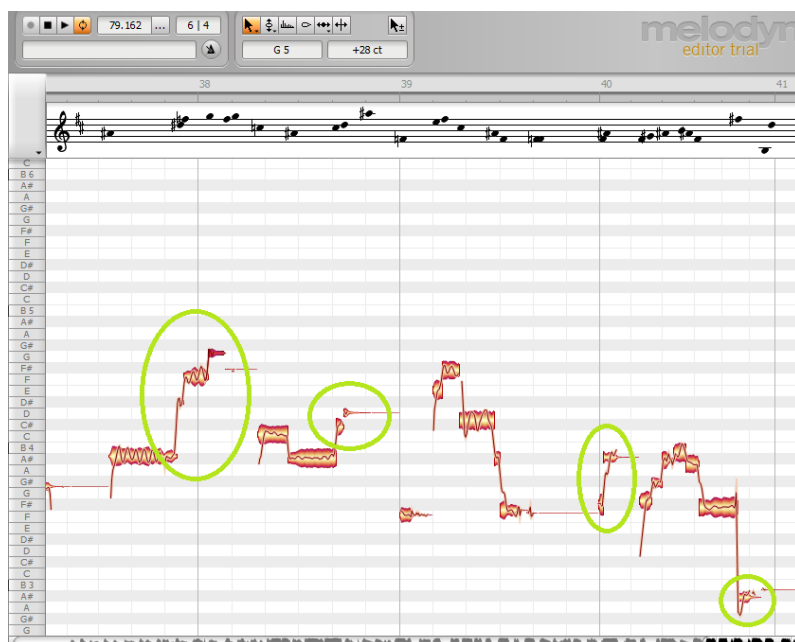


Figur 6.2: Bildet viser 1.27-1.39 i opptak 6. Den lysblå sirkelen viser en 4-trinns lengde, deretter viser den grønne en 2-trinns oppgang, den lilla et klatreløp og de to blå viser til sist vippeløp, der en kan se hvordan linjen vipper på 2-trinnet.

#### *Opptak 7: Whitney Houston – veksling, hopp og oppadgående løp*

Houston synger som regel i curbing og overdrive. Hun bruker neutral på samme måte som Carey og bytter ofte på funksjonene. Hun klarer å ivareta en ganske mørk klangfarge i høyden, det vil si at hun utnytter resonansen i ansatsrøret godt. Hun tar bort en del luft når det blir kraftig og lyst, hun har på twang uten at det oppleves som spisst eller nasalt. Houston har en ganske rask og stødig strupehodevibrato som hun nesten alltid bruker på toner hun skal holde litt. Houston betegnes ofte i terminologien til komplett sangteknikk som en dyktig overdrive-sanger.





Figur 7.1: Bildet er fra 2.42-2.57 i opptaket. Teksten er ”Love to me”, ”Love oh”, ”Stay” og ”How will I know”. Det er ikke ringet rundt, men en kan også se på bildet at hun gjør en 4.trinns leng. Alle de grønne sirkelene viser oppadgående løp i neutral.

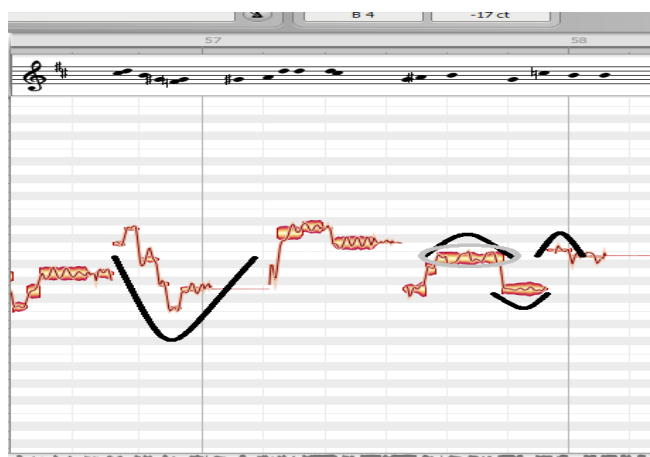
I teksten “how will I know” frasen med den fjerde sirkelen løper hun trinnene: 4-321-23.

#### 4.2.2 Gospel og ornamentering

I analysene til har det blitt presentert artister med bakgrunn i afroamerikanske kirkesamfunn. Dette gjelder for Laura Rivers, Mahalia Jackson, Aretha Franklin og Whitney Houston. Det er grunn til å tro at sangen i kirken og gospel har spilt en sentral rolle i utviklingen av denne sangstilen. Jeg har derfor valgt å trekke fram noen artister som har vært sentrale i ornamenteringstradisjonen for å se på om det finnes noen fellestrekk eller tydelige skiller mellom sang i gospel og populærmusikk.

##### *Opptak 7: Whitney Houston – bueløp*

I opptaket av Whitney Houston valgte jeg også å ta med en låt fra gospelalbumet “Preachers Wife” og låten “I love the Lord”, for å se om hun gjør noe annerledes når hun synger gospel. Det første jeg la merke til er at hun bruker bueløp i mye større grad enn de andre låtene hun synger i, i figur 6.1 av Mariah Carey kunne en også se henne gjøre det samme. Bueløp er



Figur 7.2: Bildet er hentet fra 3.44-3.53 i opptak 7. og viser bueløp i svart og veksling i grått.

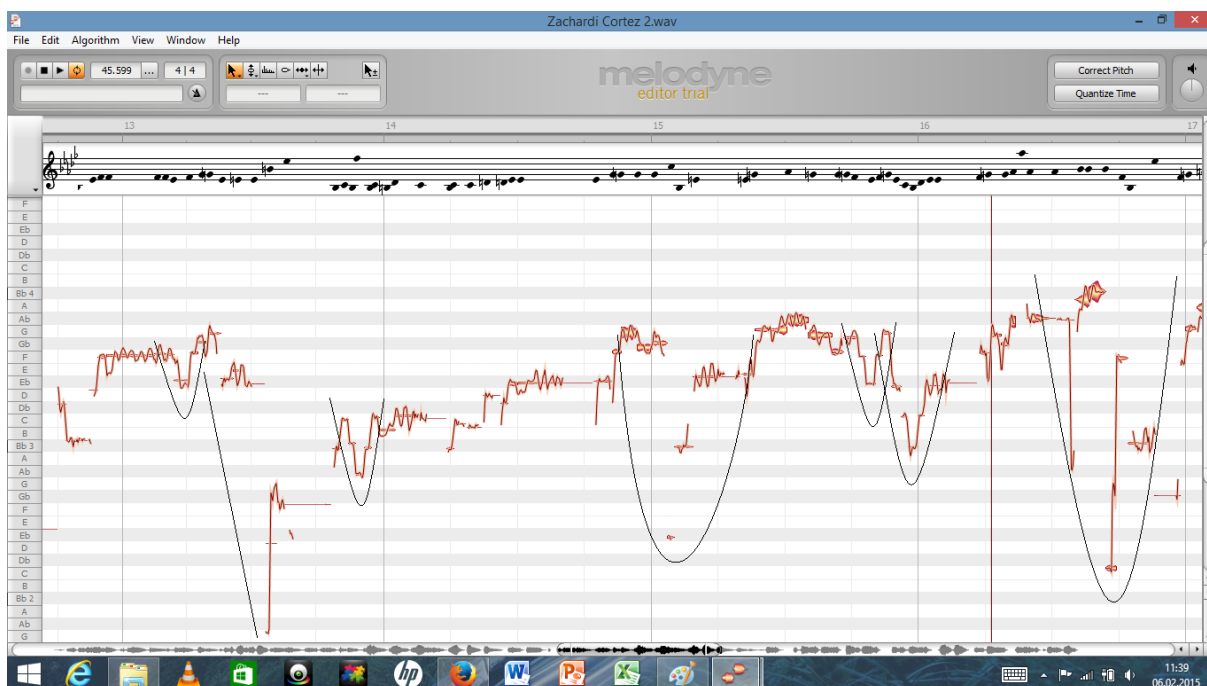
rett og slett løp hvor en løper opp igjen de samme notene som en har løpt ned slik at det får en “bueform”. Dette mønsteret kan gjøres både opp og ned. Dette mønsteret kommer igjen hos gospelsangere som Zachardi Cortez og Isaac Carree. Whitney Houston veksler fortsatt og gjør oppganger og løper i buer. Disse mønstrene er karakteristiske for Houston.

#### *Opptak 8: Zachardi Cortez – bueløp og langløp*

Zachardi Cortez har mye luft på stemmen, han har en mørk klangfarge og bytter på å synge i neutral, curbing og overdrive. Han holder seg mest til overdrive, og mister noe av volumet sitt fordi han har en del luft på stemmen. Cortez slipper til en del distortion på stemmen og en kan kjenne igjen syte-ansatsen som vi hørte tidligere i “Arwhoolie”. Han har også en ganske seig vibrato som kan ligne Mahalia Jackson.

Zachardi Cortez er svært virtuos når han ornamenterer, og det kan ofte være utfordrende å følge han i lyttingen. Et sterkt trekk ved hans ornamentering er de lange løpene og 5-trinnsløpene i pentatonskalaen, han gjør også svært ofte bueløp. Disse skiller han med tydelig gitter. Løpene har noe lavere tempo sammenlignet med andre sangere. Utførelsen av løpene ligner for eksempel mer på Aretha Franklin enn Isaac Carree. Til å begynne med er noe av analysen gjort auditivt, og noe notert i tekst og tall, deretter er det trukket fram et bilde hvor en kan se hvor ofte Zachardi Cortez gjør bueløp.

Zachardi Cortez gjør som sagt svært lange trinnvise løp. Han klatrer ikke, men utfører løpene i et slags buemønster. Han synger for eksempel i teksten “(To the Cross where) he’s died” på trinnene, 43-45-654321-23-212, 1-trinnsløp+2-trinnoppg.+6-trinnsløp+2-trinnsoppgang+veksling. Han går også noen ganger ut av pentatonmønsteret.



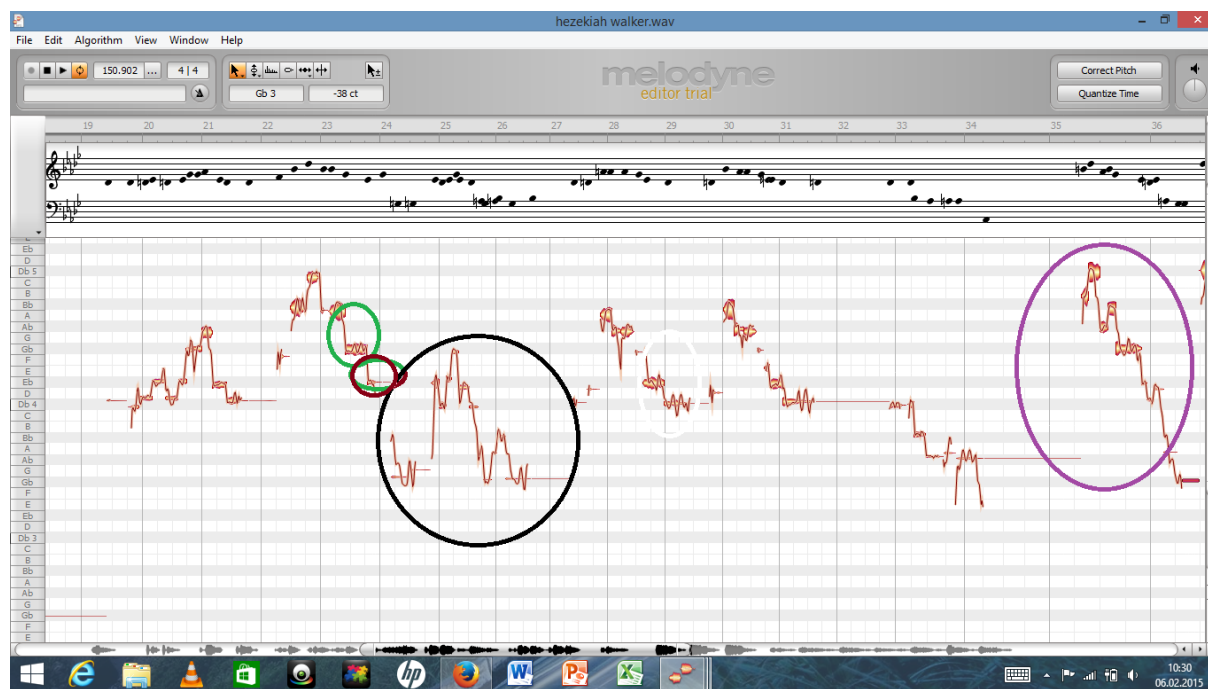
Figur 8: Bildet viser fra 1.10-1.37 i opptak 9. På bildet har er alle bueløpene til Cortez markert med svart.

Med den nye terminologien, og ved å følge opptaket fra 0.36, kan en lettere forklare løpene for eksempel på denne måten: 1.“The Blood” - bueløp+veksler 2.“Day” - veksler+bueløp 3.“never” – 5-trinnsløp. I figur 8. gjør Cortez først et 6-trinnsløp, mens resten er en kombinasjon av veksling og bueløp. Oppsummert så gjør Cortez lange og seige løp i buemønster.

### *Opptak 9.1: Isaac Carree*

Isaac Carree har en ganske rask vibrato, personlig får jeg en slags svelgefølelse av denne, og det minner om fornemmelsen av å ha en “klump i halsen”. Dette kan tyde på at vibratoen er ganske kraftig, eller at veggene i ansatsrøret vibrerer på en måte hvor de akkurat, nesten treffer hverandre, noe en kan oppleve ved for eksempel “gråtkvalt gråt”. Dette skaper en slags følelsesladd intensitet på stemmen fordi den minner om akkurat denne opplevelsen. Noe jeg har lagt merke til ved sang i gospel er at de sjelden vipper eller gjør vippe-løp, det vil si at alle tonene i løpene er klart adskilt med gitter. Det virker som om det er et mål å ikke stoppe på toner ved klatring, men å ta løpene i ett. Isaac Carree har en mørk og fyldig klang selv om han synger lyst. Han synger mer i curbing enn i overdrive og tillater seg å slippe til distortion på sluttpartier i gossellåter hvor intensiteten er høy.

Fordi gospelsangere ornamenterer i høyere grad enn mange av de andre sangerne i denne oppgaven, var det vanskelig å få fremstilt alt i Melodyne. Jeg har derfor gjort noen observasjoner som kan følges med støtte i opptaket, jeg har satt en strek under de vokalene artisten løper på. 1.“Oh ooh” – 5-trinnsløp 2.“(Restore your) joy” – 4-trinnsløp 3.“Change inside” – 2-trinns leng.

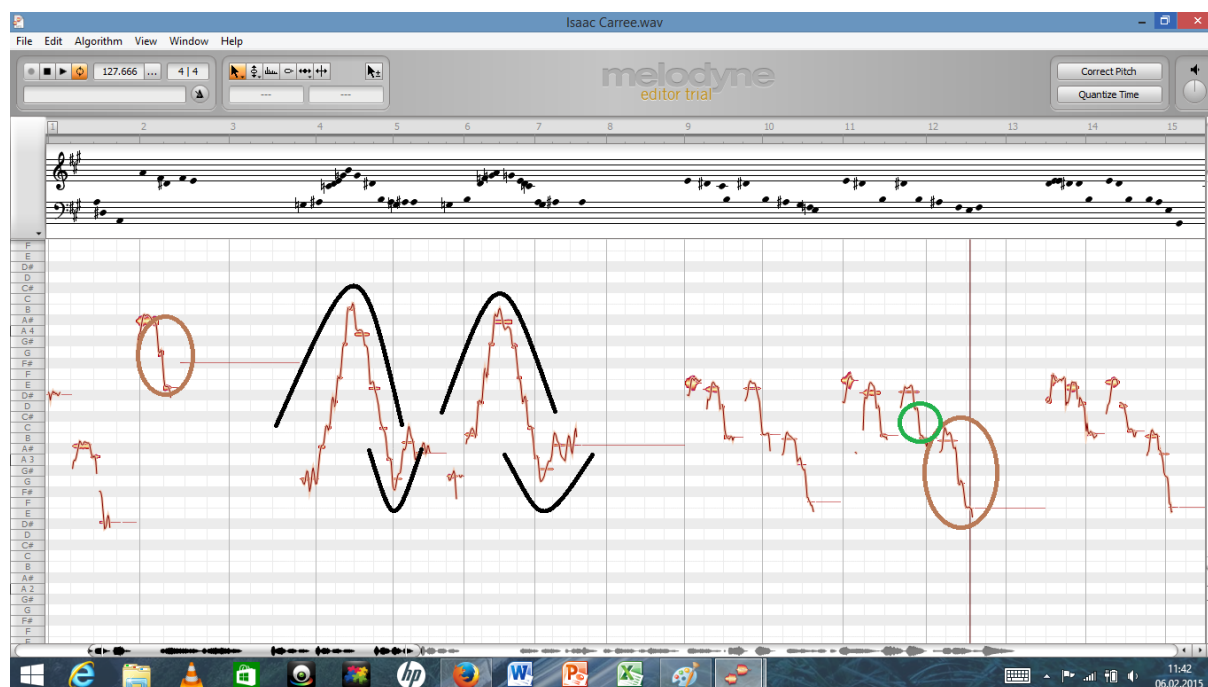


Figur 9.1: Bildet er fra 0.24-0.49 i opptak 9. Den første ringen viser en 2-trinns leng etterfulgt av en 1-trinns leng, den neste viser at han veksler, går opp to toner og slenger på et 5.trinns løp etterfulgt av en 2-trinns leng. Den lille sirkelen viser et klatre-løp.

Bildet over viser altså når han synger ordene “Restore me the Joy” og at han gjør en 2-trinns leng etterfulgt av en dropp. Videre viser han kompleksitet ved å først veksle to toner, ta en 2-trinns oppgang, følge på med et 5-trinns løp og en 2-trinns leng til slutt. Til slutt så kan vi høre han klatre på trinnene: 432-321-54-5432 som også kan beskrives slik: 3-trinn+3-trinn+2-trinn+4-trinn. Jo lengre et løp er i trinn, og jo lenge det varer, desto høyere er vanskelighetsgraden.

### Opptak 9.2 Isaac Carree

Isaac Carree tar det altså et steg videre fra Zachardi Cortez i det han forandrer på mønstrene og gjør lengre løp. Løpene hans er også hurtigere. Typisk for Isaac Carree er å gjøre 3-trinns leng og 4-trinns leng.



Figur 9.2: Bildet viser fra 0.00 i 0.38 i opptaket, den første ringen er rundt en 3-trinns leng, de svarte strekene viser bueløp formen mens den grønne sirkelen viser en 2-trinns leng etterfulgt av en 3-trinns leng.

Som vi kan se i figur 9.2 gjør Isaac Carree ofte bueløp og kan for eksempel kombinere 2-trinns lengen med en 3-trinns leng. Han er en av de som gjerne gjør 5-trinns løp, dette hører vi for eksempel på ordet “grace” i opptaket. Han kan også bruke klatring for å gjøre lengre løp. Han kan også utvide 3-trinns lengen til 4.trinn. Til slutt i opptaket hører vi han også gjøre et 6-trinns løp (21543212). For å oppsummere, så forekommer ornamentering i gospel hyppigere, enn i andre sjangre. Sangere i gospel gjør ofte lengre og mer virtuose løp enn artister i populærmusikken. De skiller med et tydelig gitter og bruker sjeldnere vipping eller veksling. De gjør gjerne 5-trinns løp og 3-trinns leng. De gjør også oftere bueløp enn de andre sangerne i denne analysen.

#### 4.2.1 Nyere afroamerikansk sang og populærmusikk

På 90-tallet gjorde sjangre som hiphop, neo-soul og contemporary r&b seg gjeldende. Dette banet vei for nye måter å synge på. Et interessant fenomen er for eksempel hiphop-sang, som kan sies å være melodi-satt rap. Wikipedia beskriver de kaller hiphop/soul eller hiphop/r’n’b som en undersjanger som utviklet seg på 90-tallet hvor en kombinerte soul og r’n’b-sang med hiphop (www.wikipedia.com, 2015). Sangen blir mer finurlig, kreativ og etter mitt skjønn i mange tilfeller nøy planlagt. I denne analysedelen har jeg valgt å se på to artister som var

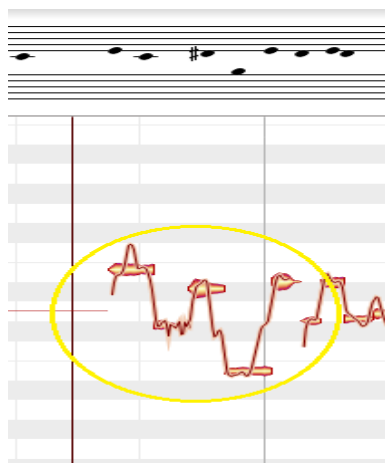


særlig store på 90-tallet og til slutt noen observasjoner av populære artister i dagens populærmusikk.

#### *Opptak 10: Lauryn Hill – ordløping og ansatsvibrato.*

Hill har en mørk klang som hun tar med seg i høyden, og hun synger som regel i et ganske mørkt register. Hun synger ofte i tredjegiret overdrive, i det mørke leiet, noe som gjør at hun får en kraftig stemme. Hun synger med en del luft på stemmen og har ofte en luftig ansats når hun veksler. I likhet med de foregående sangerne utnytter hun ansatsrørets resonans godt slik at stemmen får en fyldig klang. Vibratoen hennes har likhetstrekk med Stevie Wonder, og Isaac Carree.

Lauryn Hills løp går som regel i pentatonskalaen, men som Stevie Wonder, holder hun seg oftere i pentaton-moll enn de foregående. Hun bruker ofte den samme 2-trinns lengden som Stevie Wonder. Hun veksler på toner slik som Whitney Houston, men vipper sjelden. Hun legger ofte løp på flere vokaler i et ord, og over flere ord i en setning. De andre sangerne løper mer på slutten av fraser. Dette har jeg valgt å kalle ordløping. Det betegner altså et 1-trinns løp (eller flere) på flere vokaler i ett og samme ord, eller flere vokaler i en setning. Min første tanke var å kalle dette for “vokalløp”, dette er problematisk fordi det kan forveksles med stemmebetegnelsen “vokal” og ikke den grammatiske “vokal-konsonant” inndelingen som var intensjonen. Det passer heller ikke å kalle det vokal-veksling siden det ikke er snakk om å

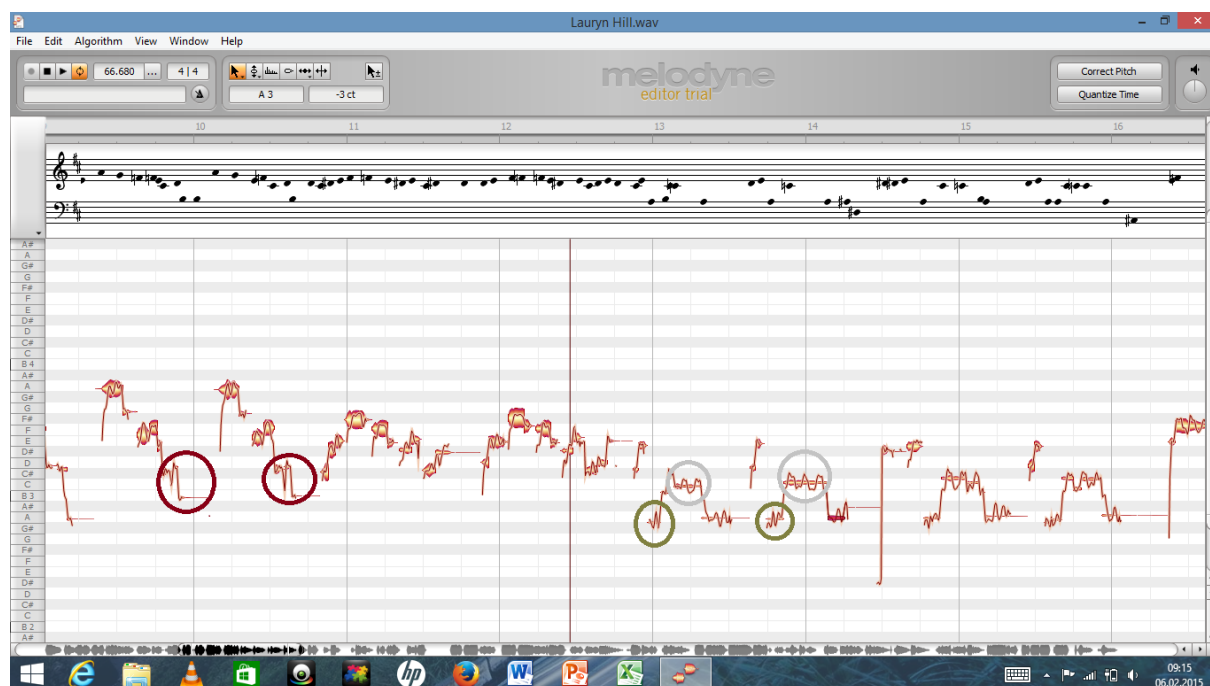


Figur 10: Bildet viser fra 0.16-0.19 i opptaket. Den gule ringen viser hvordan Hill ord-løper på to ord, tekst: *Before thee*.

veksle på tonen slik som Whitney Houston gjør, men en mer trinnvis bevegelse. Jeg har også vurdert å kalle det vokalknekkning, men knekk kan forveksles med den knekken en hører i country eller hos gutter i stemmeskiftet, hvor en knekker opp på en tone. På grunn av dette har jeg endt opp med å kalle det “ordløping” som da betegner det å løpe på flere vokaler i et ord eller i lengre setninger. Hill synger for eksempel “*Before the*” i sangen “Joyful” fra Sister Act 2 i

figur 10.

En kan også beskrive det slik: Bee-foor-thee, 3-21-2151-21. Eller slik: 2-trinns leng+bue-løp+2-trinn. Hill slenger ofte ut både på 2-trinns leng og 1-trinns leng. Hun bruker også oppganger som Houston, men avslutter de gjerne med en 2-trinns leng. I “*Sin and sadness*” hører vi at hun dropper. I likhet med Houston veksler Hill også ofte. På ordet “*Away*” i opptaket veksler hun på vokalen “e” og avslutter med å slenge to trinn ned til slutt: (opp)4-13-232321, se figur 10.1.



Figur 10.1: Bildet viser fra 0.29-0.54 i opptaket. De første to ringene viser 1.trinns lengen, mens de marinegrønne viser vibratoansats, de grå viser veksling. Tekst: *Sin and sadness, away*.

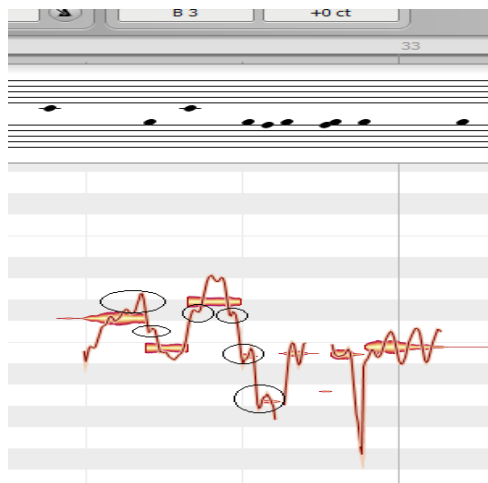
En helt spesiell ting som Hill gjør er at hun bruker en rask vibrato på noen av ansatsene sine, som kan minne om hammervibrato, men som etter mitt skjønn er en rask strupehodevibrato. Det høres litt ut som en sau som breker på starten, som i “*away*”, se figur 10.1. Både Houston og Hill bruker country-knekken til å knekke opp noen ganger, Hill gjør dette på teksten “*Oh fill us*” i opptaket. I teksten “*listen for a while*” kan vi høre nok et eksempel på ordløping.

Løpene til Hill er raske med tydelig gitter. Hun vipper sjelden, noe som også er karakteristisk for gospelen (se figur 10.2). Løpene holder seg som regel innenfor rekkevidden til en oktav eller mindre, og er derfor veldig tette. Løpene hennes skiller seg fra mange sangere i populærmusikken ved at de er svært raske og ved at hun synger de i curbing og overdrive. Lauryn Hill utbroderer løpene også ved å legge inn ansatsvibrato noen steder. Hill har svært raske løp (se figur 10.2), og det gjelder ikke bare formen til løpet, men hvor ofte, og

på hvor kort tid hun skiller løpet med gitteret. Sangen går i Eb-moll, og hun løper i pentatonskalaen på ordene “So caught up” 3(v)-2-4321-22. Oppsummert så er Hill er en av de artistene som er raskest på løpene sine. Løpene skjer også i et tett register og hun har en spesiell ansatsvibrato.

#### Opptak 11: Beyonce Knowles – ordløp, og planlagte løp

Knowles har en kraftig stemme og kan også betegnes som en dyktig “overdrive vokalist”. Hun har en mørk og fyldig klangfarge som hun tar med seg opp i høyden der hun twanger uten at stemmen høres spiss eller nasal ut, det kan tenkes at hun benytter seg av stemmekarakteren som Jo Estill beskriver, nasal twang. Hun har forandret stemmen sin mye gjennom årene og behersker de fire funksjonene neutral, curbing, overdrive og edge godt. Beyoncé har ganske lik klang på stemmen over hele registeret, og utjevner noen ganger registerbrudd. Hun tar bort noe av luften i høyden



Figur 10.2: Bildet viser 1.53-1.56 i opptak 10. Ringene viser gitteret i løpet.

og har etter mitt skjønn en ganske sunn stemmebruk. Hun har en kraftig vibrato, hun tillater ofte distortion og kan gjerne *growle*<sup>31</sup> i ansatsene sine. Hun knekker og bruker syte-ansatsen som vi hørte i “Arwhoolie”. Alle disse effektene skaper ganske stor intensitet i sangen. Mange av disse effektene låter mer planlagte enn improviserte, det låter mer veloverveid slik at det ikke låter like tilfeldig som hos noen av de andre sangerne.

Ut i fra opptaket er det noen mønstre en kan kjenne igjen hos Knowles, et av disse er et raskt 4-trinnsløp. I noen låter, som antageligvis har med produksjonen å gjøre, er løpene mer intrikate, og en får følelse av at de er mer planlagte enn improviserte. Løpene går i slike tilfeller gjerne ut av pentatonmønsteret. Dette er noe som en særlig kan høre når hun synger i sin tidligere gruppe Destiny’s Child. Noe som er karakteristisk for Beyonce er at hun binder over løp mellom ord, og kan gjøre ordløp på nesten alle vokalene i en setning. Hun bruker 2-trinn-slingen men er også en av de som gjerne slipper 1 trinn på slutten av en frase, altså dropper. Beyonce er også svært kreativ når det gjelder det rytmske i ornamentering, og i

<sup>31</sup> *Growling* låter som en hund som knurrer eller måten er grynter på når en blir sint eller frustrert.

ordløp; det oppleves sjelden som om hun gjør noe likt og en kan derfor anta at noe av ornamenteringen er mer planlagt. Hun har en del flere oppadgående løp i curbing og overdrive enn de andre.

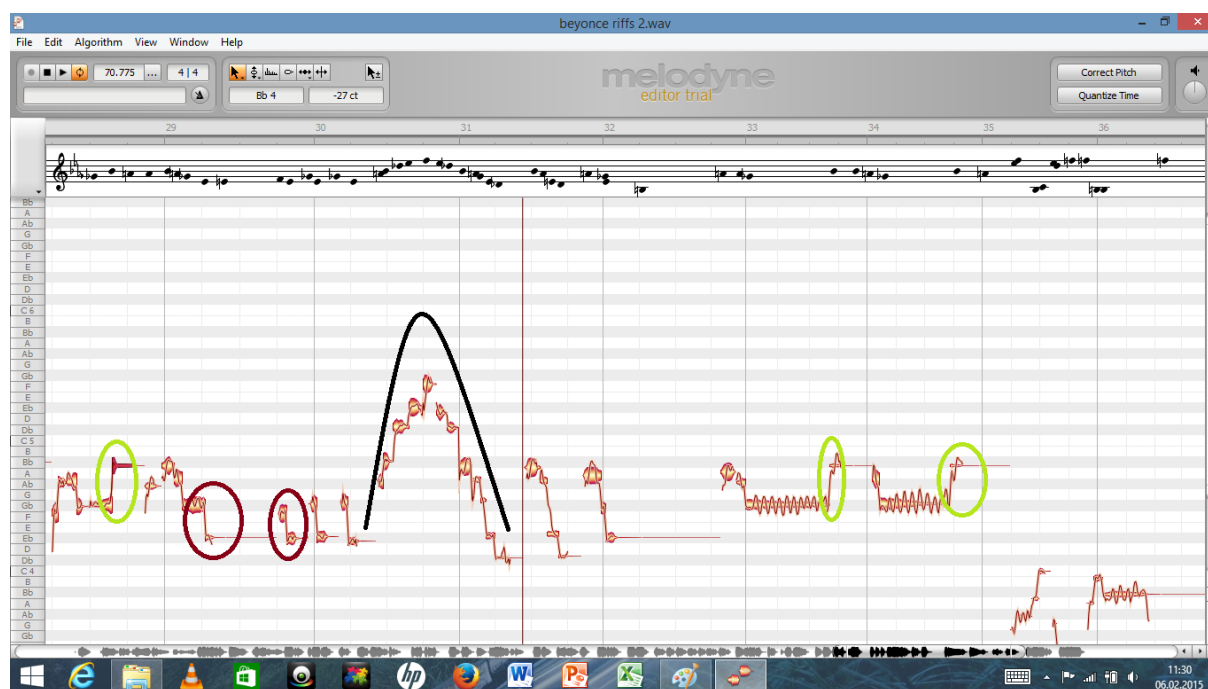


Figur 11: Bildet viser 0.05-0.31 i opptak 11. Den blågrå sirkelen viser et 5-trinnsløp, den blålilla sirkelen viser et løp som går ut av pentatonmønsteret, den grønne sirkelen viser hvordan Beyoncé løper oppover, og så nedover, som også kan betegnes som et slags bue-løp.

Tidlig i opptaket synger Beyonce “Oh yeah”– 4321, som er et 4-trinnsløp. I figur 11, ringet rundt i svart kan vi se at hun gjør et 5-trinnsløp på ordet “Done”. Videre i den blålilla sirkelen kan en se at hun går ut av pentatonskalaen, “inside”- 5-43-21 ½ -6. I den grønne sirkelen ser vi en et oppadgående løp i overdrive på ordet “That – 123-234-(leads)5-(to)1-(your)2-ocean(7)54-3, som er et slags bueløp. Beyoncé kan som Lauryn Hill og Whitney Houston noen ganger knekke opp i melodien (dette kan vi se i den grønne sirkelen i figur 11.1). Videre i figur 11.1, i burgunder sirkel kan vi se hvordan hun bruker 1-trinns lengde på teksten “Guns but I’ve”. Beyoncé løper et trinn på ordet “hey!” som hun skiller med et tydelig gitter, dette er også typisk for henne.

Beyonce har ofte blitt knyttet til hiphop-sang og dette kan ha med å gjøre at hun som regel har mye tekst i låtene sine med høyt tempo, dette gjør det vanskelig å dra ut løpene over vokaler i slutten slik som mange andre artister har gjort før henne. Det kan ha ført til at hun i stedet for å gjøre lange løp over vokaler, heller sprer ornamenteringen ut over på ordene, slik

som i setning “I don’t know much about fighting (5-4-3-2154), som vi kan se i svart i figur 11.1.



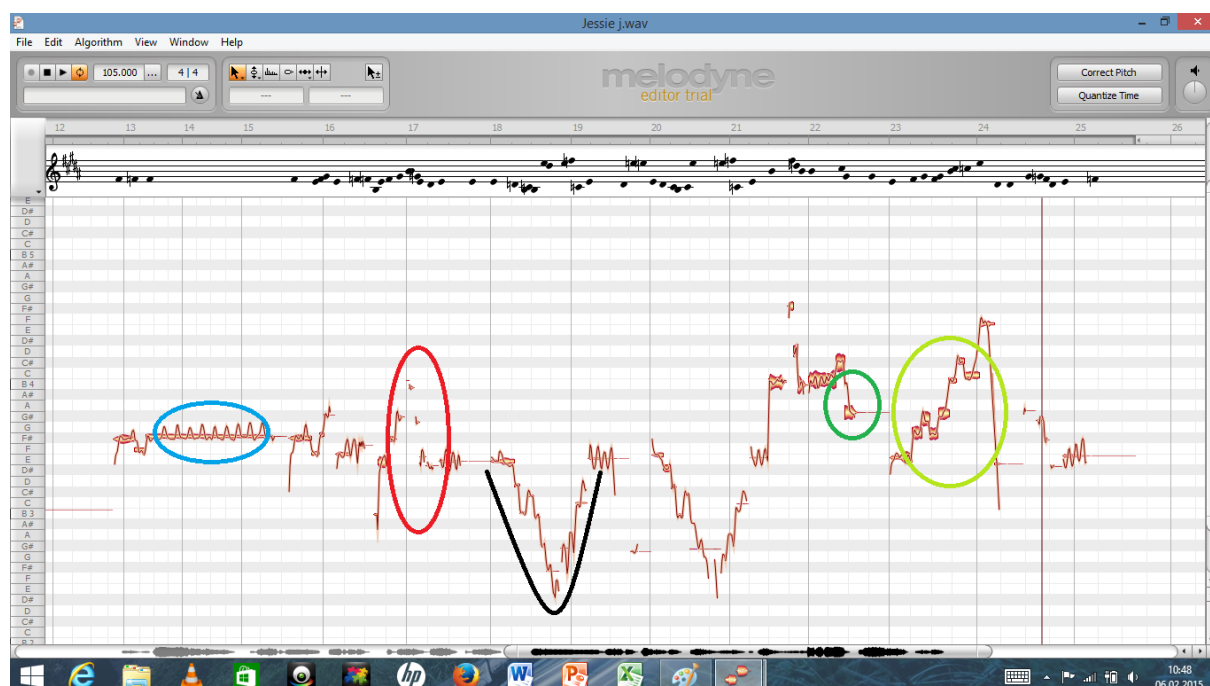
Figur 11.1: Bildet viser fra 1.49- 2-26 i opptak 11. Lysegrønn ring viser knekk, burgunder viser 1-trinns leng, svart viser bue-løp og de lysegrønne ringene viser oppganger i neutral til slutt.

De lysegrønne sirkelene til slutt i bildet viser hvordan hun gjør en 2.trinnsoppgang i løpene sine i neutral. Dette ligner Carey og Houston. Oppsummert så er det grunn til å tro at Beyoncé planlegger løpene sine i større grad, og hun ornamenterer over flere ord enn bare på vokaler. Hun bruker mange av de samme effektene som artister før henne, men sprer disse godt utover slik at hun sjelden synger det samme om igjen. Hun gjør ofte 4-trinnsløp. Hun løper hurtig, men varierer i større grad utvalget av løp enn andre artister.

#### *Opptak 12: Jessie J. - vipping og vippeløp*

Jessie J. er tydelig inspirert av den afroamerikanske sangtradisjonen og har en kraftig stemme, og en fyldig og mørk klangfarge. Hun bruker en del distortion ved at hun knirker i stemmen og bruker en del luft. Hun oppleves som ganske rå når hun synger og kan ofte rope ut ord og lyder som “hah”, “yeah” som rytmiske effekter. Innen ornamentering så er vipping et sterkt kjennetegn hos Jessie: hun vipper mye, bruker en del luft, og løper litt tregere enn for

eksempel Beyoncé. Hun kan ligne noe på Cortez i utførelsen og hastigheten på løpene i ballader.

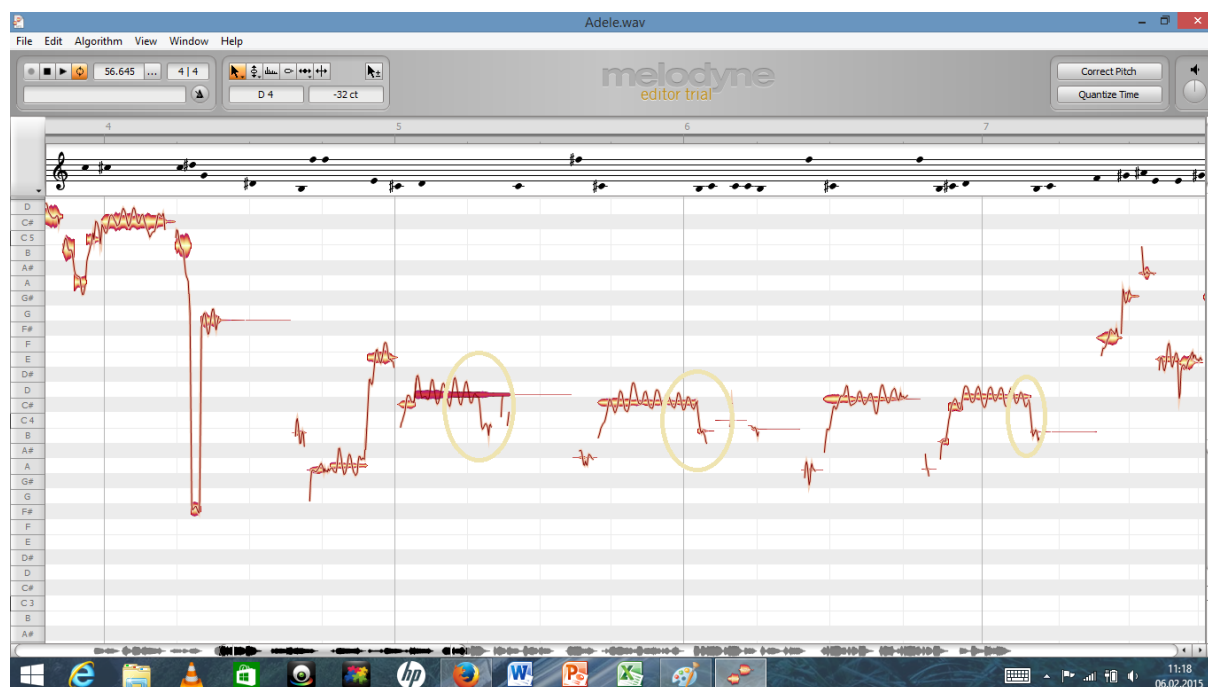


Figur 12: Bildet viser 0.21-047 i opptak 12. Den lyseblå sirkelen viser at hun vipper, den røde viser hvordan hun skiller løpet med luft, hun gjør et bueløp i svart, hun har med 2.trinns leng i mørkegrønt, og en klatreoppgang til slutt i lysegrønt.

Den lyseblå sirkelen i figur 12. viser at hun vipper, den røde viser hvordan hun skiller løpet med luft, i svart ser vi at hun utfører et bueløp, hun har med 2-trinns leng i mørkegrønt, og en klatreoppgang til slutt i lysegrønt. Alle disse elementene har gått igjen hos artister tidligere i analysedelen, men hun har tilført det luftige skillet i løpet og en videreføring av vippingen.

### Opptak 13: Adele - vibratoleng

Adeles kraftige stemmebruk trekker henne mot den afroamerikanske tradisjonen, men hun bruker også noen elementer innenfor ornamentering som er interessante. Noe som har blitt svært populært den siste tiden er å ha en voldsom vibrato etterfulgt av 1-trinns leng. I opptak 13. synger hun "Old friend" her bruker Adele en sterk vibrato som nesten vipper over til å bli "sur", altså dårlig intonert og slipper ett trinn ned, dette kan kalles en vibratoleng.



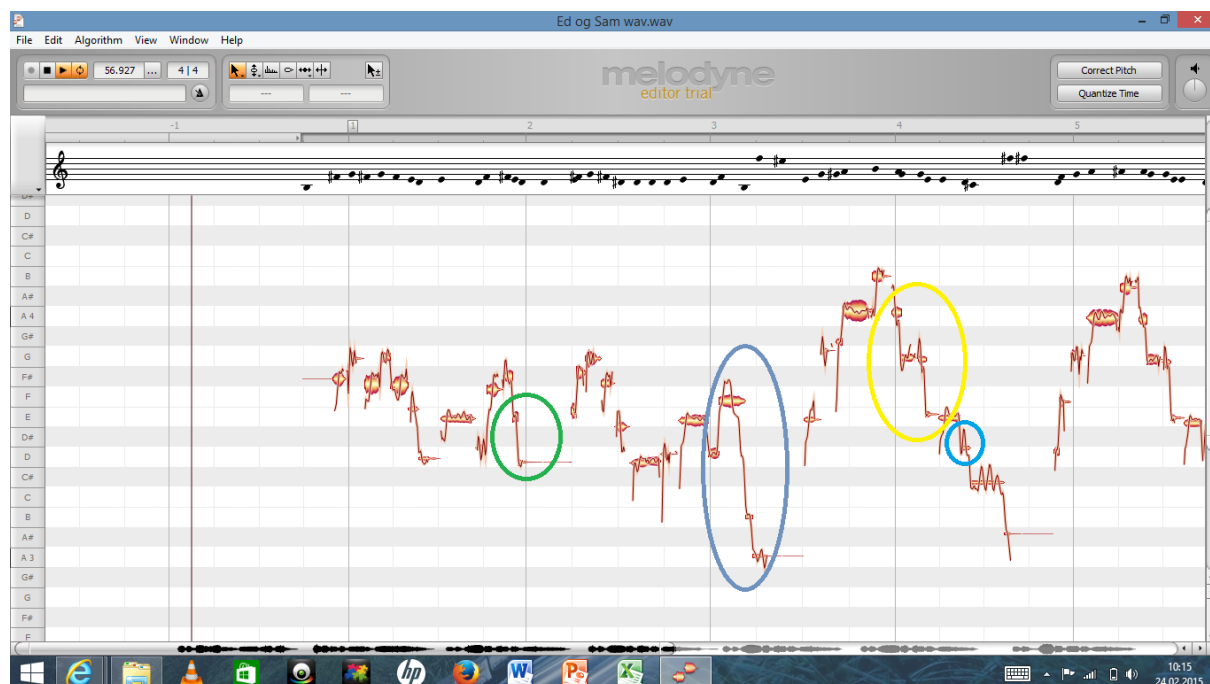
Figur 13: Bildet viser fra 0.10-0.29 i opptaket. Ringene i lysegrått viser vibratosleng.

Som bildet viser kan en se en voldsom vibrato som nesten er utenfor tonen og hvordan hun slipper ett trinn ned.

#### *Opptak 14: Ed Sheeran og Sam Smith*

Ed Sheeran og Sam Smith pryder topplister verden over med musikken sin. Og i den sammenheng er det anledning til å trekke fram noen utdrag fra de store hitene “Thinking out Loud”, og Sam Smiths “Stay with me”. Begge artistene er inspirert av en afroamerikansk sangstil, men betegnes likevel som popartister av blant annet Billboard. Ed Sheeran har en kraftig stemme, med fyldig klang, og han slipper til en del distortion på stemmen. Han synger som regel et sted mellom curbing og overdrive og kan gjerne bruke syteansats mellom registre. Sheeran bruker også en del ornamenteringer, gjerne 2-trinns leng, 3-trinns løp, og noen ganger ordløp. Sam Smith ligger mer i curbing, og benytter seg ofte av ordløp og vippeløp. Han har en del luft og distortion på stemmen, og låter litt nasal samtidig som han twanger, det kan derfor tenkes at han benytter seg av oral twang. Sam Smith bruker også vibratosleng i likhet med Adele, men løper lite utover dette i ornamenteringene.

Den første linjen på bildet i grønt viser Ed Sheeran som synger et 3-trinnsløp, og rett etterpå synger han en mellomting mellom 5-trinnsløp og en 4-trinns leng. Rett etter hører vi Sam



Figur 14.: Bildet viser fra 0.00-0.20. Den grønne sirkelen viser et 3-trinnsløp, den blå viser et 5-trinnsløp. Den gule viser et ordløp, mens den blå viser 1.trinns leng.

Smith og hvordan han bruker ordløp i teksten “Clear to see”. Han fortsetter med et vippeløp og avslutter frasen med en 1-trinns leng.

Det vil nå presenteres et begrepskart som viser en oversikt over den terminologien som jeg har innført for å beskrive ornamenteringstradisjonen. Den første ruten angir begrepet, den andre ruten gir en definisjon, den tredje viser fargekoden, mens i den fjerde kolonnen har jeg skrevet opp hvilke artister som gjør dette ofte.

Begreper	Definisjon	Farge	Gjør dette ofte
<b>1-trinns leng</b>	For eksempel trinn: 1-5 Er å brodere ut siste tone ved å legge til trinnet under i pentatonskalaen.	Burgunder	Beyonce Adele Lauryn Hill Aretha Franklin
<b>2-trinns leng</b>	For eksempel trinn: 1-54 Samme som over, bare at en tar to toner i slengen. “superstitious”.	Mørkegrønn	Stevie Wonder Mariah Carey Lauryn Hill Isaac Carree



<b>3-trinnsleng</b>	For eksempel trinn: 1-543	Brun	Isaac Carree Aretha Franklin Mariah Carey
<b>4-trinnsleng</b>	For eksempel trinn: 1-5432	Lilla	Isaac Carree Mariah Carey
<b>1-2-trinnløp</b>	Når en ikke vipper eller veksler men bare gjør 1-2. trinn .		Alle
<b>3-trinnløp</b>	For eksempel. 321, men kan være alle trinn i pentaton så lenge de går trinnvis nedover.	Oransje	Laura Rivers Arwhoolie Mahalia Jackson
<b>4-trinnløp</b>	Samme	Rosa	Mahalia Jackson Zachardi Cortez
<b>5.trinnløp</b>	Samme. Det oppleves som virtuos om en skiller alle tonene med tydelig gitter.	Blågrå	Isaac Carree Zachardi Cortez Beyoncé
<b>Oppadgående løp</b>	Løp som går oppover. Tonene separeres via hammervibrato.	Lysgrønn	Whitney Houston Marih Carey Beyoncé
<b>Vipp</b>	For eksempel trinn: 1v-1v-1v Kan høres ut som et Jungelrop: “Aiaiaiaah”	Blå	Jessie J Warhoolie Stevie Wonder Sam Smith Mariah Carey
<b>Veksling</b>	For eksempel trinn: 212121 Er å veksle tydelig mellom to toner.	Grå	Whitney Houston Lauryn Hill
<b>Klage-ansats</b>	Ligner den måten å starte tonen på som skjer når en klager,	Lysegul	Beyonce Warhoolie Sam Smith Ed Sheeran
<b>Svelge-vibrato</b>	En vibrato som er veldig tydelig i skillene sine, slik at en får en slags svelgefølelse. Kan		Lauryn Hill Isaac Carree Stevie Wonder

	minne om hulking, eller å ha en klump i halsen.		
<b>Vibratoansats</b>	Dette er en rask strupehodevibrato i en toneansats.	Marinegrønn	Lauryn Hill Isaac Carree Stevie Wonder
<b>Vibrato-dropp</b>	Ligner på 1.trinns lengde bare at en har en voldsom vibrato ett før en slipper tonen under i pentatonskalaen.	Lysgrå	Adele
<b>Planlagte løp</b>	Når det er for godt til å være improvisert og det går tydelig ut av pentatonskalaen.	Lys-lilla	Beyoncé Stevie Wonder
<b>Ordløp</b>	Å løper på flere vokaler over ord i en setning.	Gul	Beyoncé Sam Smith Lauryn Hill
<b>Bueløp</b>	At en følger skalaen opp og ned, kan gjøres begge veier.	Svart	Zachary Cortez Isaac Carree Whitney Houston
<b>Klatring</b>	Når en midt i løpet går oppover, og så nedover igjen. Kan gjøres begge veier.	Lilla	Zachary Cortez Mariah Carey Lauryn Hill
<b>Gitter</b>	Skillet som oppstår i et løp, det hakket som skiller tonene fra hverandre.		Alle
<b>Hopp</b>	Når løpet ikke følger pentatonskalaen trinnvis, men en hopper mellom ulike trinn.		Lauryn Hill Whitney

## Kapittel 5 - Drøfting

I følgende kapittel vil det bli lagt fram drøfting som tar for seg formålene som ble presentert i forkant av oppgaven, og perspektiver som har gjort seg gjeldende underveis. Litteratur, intervju og analyse vil støtte opp om drøftingen, samtidig som dette også vil være gjenstand for diskusjon. Videre vil det drøftes hvordan en kan undervise i de sangtekniske elementene som har vært i fokus.

### 5.1 Sang i dagens populærmusikken og dens røtter i afroamerikansk sangtradisjon

Populærmusikk-begrepet er vidt og favner en rekke sjangre. Både musikken og sangen har utviklet seg i mange retninger opp gjennom historien. Afroamerikansk sangteknikk er ikke alltid like gjenkjennelig i sjangre som rock, metall, country. Sangere i metall-sjangeren bruker for eksempel i større grad effekter som growling, *creak*<sup>32</sup>, skrik og lignende enn det en hører i afroamerikansk tradisjon. Sangere i rock og pop har ofte en litt lysere klang, synger mer “på slaget”, enn bakpå, og det brukes i mindre grad effekter som vibrato og ornamentering i mange populærmusikksjangre. Det er for eksempel ingen umiddelbar likhet mellom Bono hovedvokalist i U2, og Laura Rivers. Mange sangere i pop er dessuten mer tilbakeholdne i uttrykket og har en mer egal klang. Studio-teknikker kan videre endre en sangers intonasjon og rytmikk, noe som kan ha bidratt til å endre det heterogene klangidealet. Den ene informanten, Thonhaugen forteller for eksempel at det har kommet nye r’n’b-sjangre, som har en litt mer tilbaketrukket lydstyrke, og at dette har ført til at noen sangere må øve på å skru ned lyden. Det er viktig å ta høyde for at det finnes retninger innen populærmusikk, også i andre deler av verden, som ikke er like tilstedeværende i vestlig populærmusikk. Sang i Bollywoodindustrien er i større grad inspirert av arabisk og indisk folkesang, og det finnes også sterkt etablerte musikktradisjoner i Øst-Europa og på Balkan som er mindre kjent i Skandinavia. Afroamerikansk tradisjon kan ikke sies å ha hatt noen særlig innvirkning på disse.

Noen av de mest fremtredende elementene i populærmusikk kan likevel sies å være hentet fra en afroamerikansk tradisjon. Bruk av kraft, distortion, belting, og det heterogene uttrykket står i kontrast til en vestlig klassisk tradisjon, og var noe som utviklet seg gjennom sjangre som blues, gospel, jazz, og soul. Dette kan sies å ha dannet grunnlag for måten en har

---

*Creak* eller knirk er en effekt som ofte brukes i starten eller slutten av en frase for å uttrykke nærhet og intimitet (Sadolin, 2012, s. 187-188).

sunget på i populærmusikken i etterkrigstiden. I sin historiske gjennomgang av afroamerikanske musikkstiler anser Maultsby (2009) rock som en videreføring av sjangrene *Rural* og *Urban Blues* innenfor den sekulære grenen av den afroamerikanske tradisjonen (www.carnegiehall.org, 2009). Denne antakelsen tyder på at hun mener at rock springer ut av afroamerikanske musikktradisjoner. Det finnes mange eksempler på artister fra rock og pop som trekker fram afroamerikanske forbilder: Janis Joplin som gjestet “The Dick Cavett Show” i 1969<sup>33</sup>, forteller her at hun var særlig inspirert av sangerne Aretha Franklin og Tina Turner. I følge liverpoolcityportal.co.uk var noen av de vokale forbildene til Beatles; Chuck Berry, Barrett Strong og Little Richard<sup>34</sup>. Dette kan tyde på at afroamerikansk sangtradisjon har vært med på å forme sang også i rock.

Mange av sangerne som topper listene i dagens populærmusikk, som for eksempel Ed Sheeran, Sam Smith, Adele, Justin Bieber, Ariana Grande, og Beyoncé, har også innslag av sangtekniske elementer som har utspring i afroamerikansk sangtradisjon. Et eksempel ble lagt fram i analysedelen, hvor det ble gjort et kort opptak av Ed Sheeran og Sam Smith. Analysen viser at de to artistene ofte bruker luft på stemmen, distortion, vibrato, projisering, og ornamentering i form av 3-trinnsløp, 5-trinnsløp og vippeløp. Dette er sangtekniske elementer som også er gjenkjennelige i sangen i de to første analysene av Laura Rivers og “Arwhoolie”. Det er videre en tydelig sammenheng mellom hvor artistene har hentet sin inspirasjon og hvordan de selv synger. Sam Smith ble for eksempel inspirert av Whitney Houston, som ble inspirert av Aretha Franklin, som ble inspirert av Mahalia Jackson og så videre. Flere kjente sangere i populærmusikken i dag søker det samme heterogene klangidealet vi finner igjen i “svart” estetikk. Dette høres for eksempel tydelig hos Jessie J. som roper, eller “belter”, ornamenterer, bruker distortion i register-overganger og lignende. Informant Thonhaugen hevder at slike måter å synge på er veldig populær, og at mange av elevene hennes ønsker å synge låter for eksempel av Adele. Hun sier også at hun jobber mye med artister i studio som ønsker å lære seg akkurat de sangtekniske elementene som blir trukket fram underveis i intervjuet, særlig det å synge kraftig i høyden. Når informant Kaasa snakker om låtvalg i forbindelse med auditionrunder på Idol og The Voice, mener han på at afroamerikansk musikk er overrepresentert på deltakernes spillelister. Han nevner også at

---

<sup>33</sup> <http://www.pcs.org/blog/item/the-many-musical-influences-of-janis-joplin/> (Hentet 03.03.2015)

<sup>34</sup> [http://www.liverpoolcityportal.co.uk/beatles/beatles\\_influences.html](http://www.liverpoolcityportal.co.uk/beatles/beatles_influences.html) (Hentet 10.04.2015)

flertallet av sangvalgene på audition er låter av John Legend og Adele, som kan sies å være sangere inspirert av “svart” sangestetikk.

Sang i store deler av populærmusikken i dag er med andre ord inspirert av artister som kan spores tilbake til den afroamerikanske tradisjonens måte å bruke stemmen på. Det er populært å synge på denne måten og elever etterspør dette i undervisning. En sangpedagog bør derfor ha kompetanse til å undervise i slike former for sangteknikk.

På den annen side så er ikke det slik at en kun skal fokusere på det som er populært i sangundervisning. En elev er nettopp under opplæring, og sangpedagogen kan i mange tilfeller vite bedre enn eleven. Opplæring i sangteknikk handler imidlertid også om å tilpasse seg et marked og en kultur, hvor interessen er stor i visse sjangre. Sang er i endring, og vi lever i en postmoderne tid hvor en kan synge soul i jazz, tekno eller rock og omvendt. Å la eleven velge selv, henger sammen med motivasjonsteori, og det at en selv blir mer motivert til å jobbe med noe en har genuin interesse for. Dermed vil en oppleve aktiviteten som motiverende i seg selv. Når læring kontrolleres av en indre motivasjon, så ses dette på som positivt innenfor pedagogikken (Lillejord, et al., 2010). Det er også viktig i denne sammenheng å ikke glemme at elever kan ønske opplæring i klassisk, eller andre tradisjoner, og at disse selvsagt også er verdifulle. Det kan for eksempel være nyttig for en elev å være innom klassisk sang som del av en utviklingsprosess. Neglisjering av kunstmusikken fører bare til at en havner over i en ny grøft.

## **5.2 Afroamerikansk sangteknikk versus jazz og klassisk sang**

Et av formålene med oppgaven var å drøfte afroamerikansk sangs posisjon i forhold til øvrige sangtradisjoner, særlig jazz og klassisk sang. Fra sangpedagoger hevdes det at jazz og klassisk *ikke* er skadelig for stemmen, mens sang i populærmusikken er det. Videre så anses jazz og klassisk sang som to sjangerretninger med virtuos kompleksitet. Sang i jazz anses som komplisert fordi improvisasjon krever musikkteoretiske forkunnskaper og ferdigheter i gehør. Sang i kunstmusikken er mer kompleks fordi den har et sterkt sang-faglig, historisk og teoretisk fundament. Begge sjangrene har videre en faglig forankring i et akademisk kunnskapsfelt, og måten å synge på har en klar posisjon historisk sett med røtter i veletablerte tradisjoner. Prestasjoner innenfor disse sangstilene kan også sies å være lettere målbare fordi de har tydeligere klangidealer og mer formulerte krav til teknikk. De tilskrives også kredibilitet i forhold til det å ha kunst i seg selv som mål, i motsetning til popmusikken som for mange tilsynelatende bare har kommersielle interesser. Nordström (2006) trakk fram flere

eksempler på sangpedagoger som mener at sang i populærmusikken bare er et sammensurium av “ville og hektiske” lyder, og at dette ikke er sang i det hele tatt. En av sangpedagogene hun refererte til, Jaqueline Ruhl mente for eksempel at belting skaper uopprettelige skader på stemmebåndene. Arder (1996) anså afroamerikanske måter å synge på som “stemmemisbruk”, og slike syn, ytret av ulike pedagoger, ligger antageligvis til grunn for fraværet av opplæring i denne sangtradisjonen.

Litteraturen, intervjuene og analysene i denne oppgaven viser imidlertid at afroamerikansk sangtradisjon har en tydelig historisk og samfunnsmessig forankring, på linje med jazz og kunstmusikk. Sangtradisjonen er kompleks, og den har et sangfaglig fundament. Den har også et stemmehelseperspektiv i den forstand at det finnes måter å synge på i denne tradisjonen som ikke er skadelig for stemmen. Det ville være uhørt å tilby opplæring i sang som er direkte skadelig for stemmen, men som Sadolin påpeker er det mange sangere i populærmusikksjangre som har hatt en lang og skadefri karriere. All sang innebærer en risiko, og en like gjerne kan oppleve stemmeproblemer i klassisk og jazz-sang som i afroamerikansk hvis en ikke bruker en sunn sangteknikk. Informant Thonhaugen erfarer at Sadolins teorier og råd innen stemmehelse er tilstrekkelige, og hun har selv erfart forskjellen mellom det å synge med og uten opplæring i Komplett Sangteknikk<sup>35</sup>. Både Sadolin (2012) og Thonhaugen forlanger likevel at en inngår noen kompromisser i slik sang for å unngå skade på stemmen. En kan for eksempel ikke ha luft på stemmen i de tre øverste funksjonene curbing, overdrive og edge. Thonhaugen forteller også at det ikke er alle artister som er like bra å etterligne, som for eksempel Adele, slik sang vil da være “på eget ansvar”.

Ornamenteringstradisjonen illustrerer videre en svært kompleks og virtuos måte å synge på. Det kreves like mye ferdigheter, kunnskap og øvelse i denne improvisasjonsformen, som i *scatting*<sup>36</sup> i jazztradisjonen. Informant Kaasa forteller at noe han opplever som problematisk, er at mange av hans elever tror at det finnes en rask og lettvint tilnærming til ornamentering, eller at dette er en evne som ligger latent i den enkelte. Kaasa mener derimot at ornamentering er et svært tidkrevende studium, og sier for eksempel at Mariah Carey og Whitney Houstons trilleoversikten, er ikke noe “en våkner med over natten”. Oren Brown (1996) hevdet også at det kan ta flere år med daglig øvelse å mestre en god trille.

Selv om afroamerikanske sjangre i dag gjerne knyttes til kommersiell populærmusikk, så er ikke dette synonymt med “lav kvalitet og enkelhet”. Denne sangen kan være like kreativ

---

<sup>35</sup> Se s. 62

<sup>36</sup> *Scatting* er en form for ordløs vokalimprovisasjon i jazztradisjonen.

og kompleks som sang i klassisk og jazz. Det finnes derfor ikke noen god grunn til at afroamerikansk sangtradisjon ikke skal kunne sidestilles kunstnerisk med klassisk sang og sang i jazz.

### **5.3 “Blackness” og afroamerikansk sangtradisjon**

I litteraturgjennomgangen kom det fram at det særlig på 1960-tallet lå en spesiell motivasjon blant afroamerikanere i det å dyrke fram stolthet over den “svarte identitet”. Burnim (2006) forteller om James Brown og hvordan han med musikken sin ble en talsmann for *The Black Power Movement*. Han tok med seg elementer fra gospelsangen inn i sin egen musikk og videreførte på denne måten den “svarte” estetikken. Burnim (1985) forteller også at dannelsen av de første kirkesamfunnene blant afroamerikanere handlet om å frigjøre seg fra den hvite undertrykkelsen, og om å ikke passivt underlegge seg slaveriet. Cusic (1990) forteller at afroamerikanere tok salmer fra “hvite” kirkesamfunn og tilpasset disse til sin egen dialekt, forandret rytmikken, og sang den på “sin egen måte”. Han forteller også om kirkesamfunn hvor kirkegjengerne ble kalt *Holy Rollers* og at gudstjenester i slike type kirkesamfunn bød på mye bevegelse og en intens, følelsesladet tilbedelse. Denne måten å formidle musikk på blir av Burnim og Maultsby (2006) knyttet opp mot artister som Aretha Franklin, Ray Charles og James Brown.

Også informantene er opptatt av den afroamerikanske sangtradisjonens tilknytning til svart identitet og rasekonflikter i USA. Informant Kaasa hevder i forbindelse med ornamentering at det lå en drivkraft i det å “ha noe på de hvite”, og at det kunne være en måte for dem å heve seg over raseskillet på. Kaasa sier at om han skal være generaliserende, ved å for eksempel sette Willy-Nelson-country opp mot Mahalia Jackson, så er det ofte slik at teksten i “hvit” sang skal tale for seg selv, med så lite innlevelse som mulig. Teksten eller budskapet i “svart” sang derimot, skal formidles med store penselstrøk og engasjement. Som Kaasa selv sier, er dette en generaliserende måte å anskue sangtradisjonene på, men det forteller også at det eksisterer en oppfatning om at dette er noe som skiller tradisjonene fra hverandre.

Thonhaugen snakker også om hvordan afroamerikansk sangtradisjon er “alt som ikke finnes i Norge”. Hun mener at vi i Norge lever veldig beskyttet, og at vi kulturelt sett er mer forsiktige og “snille”, noe som kan ha gjort utslag på hvordan vi synger. På samme måte kan kultur ha hatt innvirkning på sang i afroamerikansk tradisjon. Hun sier for eksempel: “hvis en

kommer fra et annet kontinent og har opplevd mer dramatiske ting, så tror jeg at en får en mer sårbar sjel. Jeg tror det henger sammen”. Dette kan igjen oppfattes som et noe generaliserende utsagn, fordi en likeriktig kan oppleve dramatiske ting og få en “sårbar sjel” i Norge som i andre land. Thonhaugen nevner for øvrig at dette også har med den enkeltes personlighet å gjøre. Det som kommer fram av utsagnene til begge informantene er at utviklingen av den afroamerikanske sangtradisjonen kan ses i sammenheng med samfunnsmessige, kulturelle og historiske hendelser og at det har vokst fram noen idealer i denne tradisjonen som skiller seg fra vestlige og “hvite” idealer.

1960-tallets søken etter en afroamerikansk identitet, og videreførelsen av “svart” estetikk er fortsatt gjeldende for noen afroamerikanske artister som ønsker å signalisere at de hører til tradisjonen. Drivkraften ligger da i det å vise respekt for sin egen historie og sine forfedre, og kanskje i det å skape troverdighet til spesielle grupper av lyttere. Beyoncé har for eksempel i mange tilfeller et bevisst forhold til dette. Under The 57th Grammy Awards i 2015 fremførte Beyoncé, Mahalia Jacksons versjon av “Precious Lord, Take my Hand”. Under denne opptreden står det en stor gruppe med afroamerikanske menn i bakgrunnen. I forbindelse opptreden ble det lagt ut en video fra prosessen, og her fortelles det også om formålet med opptreden. Noen av deltakerne i videoen forteller at meningen var å sende ut et viktig budskap, blant annet med tanke på de nylige hendelsene i Ferguson, hvor en politimann skjøt og drepte afroamerikanske Michael Brown. Formålet med opptreden var i følge Beyoncé selv, å vise fram svarte menn i et positivt lys, at de er likeverdige medlemmer av samfunnet, at de har verdi og at livene deres har mening. Beyoncé sier for eksempel at hun ønsket å velge ut “ekte personer” for å vise både styrken og sårbarheten til svarte menn i Amerika<sup>37</sup> ([www.youtube.com](http://www.youtube.com), 2015c).

Den afroamerikanske måten å synge på, og den “svarte” estetikken har etter hvert mistet noe av 1960-tallets sosialpolitiske agenda, og etablert seg mer som typiske trekk ved et knippe rytmiske musikkjangre. Å kalle det afroamerikansk tradisjon handler i dag mer om å tydeliggjøre sangstilens opprinnelse og utvikling. Det handler også om å akseptere og respektere hvor stilen kommer fra og gi anerkjennelse for dette. Hvite sangere som Adele og Sam Smith kan hevdes å synge i en afroamerikansk tradisjon selv om det ikke nødvendigvis er jakten på “blackness” som har vært viktig for deres valg av en “svart” estetikk og afroamerikanske musikkjangre.

---

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qIZWXt1ExR4> (Hentet 02.03.2015)



## 5.4 Sangtekniske kjennetegn ved afroamerikansk sangtradisjon

I forbindelse med afroamerikansk sangtradisjon og sangteknikk har det i denne oppgaven blitt lagt fokus på de fem elementene kraft, time, resonans, vibrato, og ornamentering. Litteraturen, intervjuene og analysene understøtter påstanden om at dette er sentrale kjennetegn på sang i afroamerikansk tradisjon.

Thonhaugen trekker fram artister som Aretha Franklin og Whitney Houston og forteller at dersom en ønsker å oppnå en slik kraft, så bør en twange mye. Thonhaugen er nok klar over at dette ikke er den eneste måten å oppnå kraft på. Det er også tvilsomt at de overnevnte artistene har benyttet seg av twang selv ettersom dette er et relativt nytt og skandinavisk begrep. Kaasa forteller at han ofte bruker Beyoncé som eksempel for å trene opp kraften til elever når han underviser. Han bruker begrepet “boarderline” som handler om å synge så kraftig at det høres ut som om en nesten sprekker, eller at en er helt på grensen. Dette mener han skaper en spenning og intensitet i sangen. Han forteller også at han bruker å “rope opp” eleven. Denne måten å jobbe på innebærer en risiko med tanke på stemmehelse, men siden Kaasa er mer opptatt av det å formidle en følelse enn å bevare stemmen, er tanken om “boarderline” et interessant bidrag til teknikken. Via litteraturen kan en se at det også historisk sett har vært tradisjon for å synge kraftig i afroamerikansk kultur, som for eksempel i arbeidssanger, *Shouts*, *Ringshouts*, *Black Preacher Style* og i afroamerikansk gudstjenesteliv for øvrig. Den samme kraftige lydstyrken har blitt videreført særlig i sjangre som gospel, soul, og funk. Jeg mener at twang kombinert med teorier om belting, primallyden rop og en innarbeiding av støtteenergi kombinert med et fritt og åpent svelg, er den beste tilnærmingen til innlæring av kraft.

Når det gjelder fokuset på resonans, så snakker Kaasa om hvor viktig klangfargevalg er i sangtradisjonen. Han mener at sangere her, i større grad fokuserer på klangfarge enn i øvrige tradisjoner. Kaasa bruker en del “fornemmelser” som penselstrøk og det å “melde kraftig ved fraseslutt” når han snakker om resonans. Dette kan være uhandgripelig for noen i en innlæringsprosess, mens det kan fungere for andre. Det kan være at bruk av “fornemmelser” i opplæringen kan være like effektive som anatomiske henvisninger. Mange elever klarer å løse støttebruk ved å for eksempel å forestille seg at de holder pusten når de synger. Samtidig så kan illustrasjoner av halsens anatomi øke en elevs forståelse for klangfarger og dermed øke deres ferdigheter. Thonhaugen er enig i at Beyoncé har en mørk klang, men at det ikke er

mulig å ha en veldig mørk klang i et lyst leie. Sadolin mener også at en må lysne klangen når en skal synge i funksjonene curbing, overdrive og edge for å komme opp. En kan velge klangfarge ved å justere størrelsen på resonansrommet. I analysedelen hevder jeg ved flere anledninger at sangerne generelt søker en mørk klangfarge ved at de utnytter resonansrommet maksimalt. Dette ser jeg på som en følge av at sangere ofte synger med et senket strupehode, som igjen kan ses på som et resultat av emosjonelt engasjement og triste følelser, noe som var særlig karakteristisk for Mahalia Jacksons sangstil. Hunter (2014) mener at Jazmine Sullivan har en lysere klangfarge i høyden. Det kan derfor være mer riktig å hevde at en sanger i afroamerikansk tradisjon har fokus på valg av klangfarge, fremfor at de har en stor resonans hele veien. Klangfargevalg kan dermed ses på som en del av formidling av følelser, projisering og søken etter det heterogene klangidealet. Den beste tilnærmingen til resonans og klangfarge kan være en kombinasjon av de fem tilnærmingemetodene illustrasjon, anatomi, fysisk instruksjon, fornemmelse og lytteeksempel.

Vokalens perkussive og rytmiskorienterte rolle har blitt trukket fram av Danielsen (2006), Teien (2014) og Markussen (2014). De er alle enige om at et trekk ved sang i afroamerikanske sjangre er å ligge bakpå og bruke synkoper i melodien. Hunt (2014) påpeker også at sangere i afroamerikansk tradisjon er mer rytmisk enn melodisk orientert i sitt uttrykk. Via litteraturen kan en også se at det historisk sett har vært fokus på rytmikk gjennom *Shouts*, og *Ringshouts*. Kaasa påpeker også at sangere i afroamerikanske sjangre ligger mer bakpå, og følge ham er denne timingen noe som ofte oppstår som følge av emosjonelt engasjement i teksten, eller ved å “mene det en synger”. I likhet med Kaasa, mener Hunter (20014) at den perkussive karakteren til Jazmine Sullivan kan være et resultat av “text-painting”, det vil si å “male” teksten ved at melodi og time formes slik at den reflekterer teksten, som en form for “affektlære”. Dette er vanlige forestillinger om afroamerikansk tradisjon, men en kommer litt til kort fordi en kan godt “mene” det en synger, uten å være rytmisk på samme måte, og omvendt. Uansett er tidsmessig presisjon, eller god time, et relevant sangtekniskelement når en snakker om sang i afroamerikansk tradisjon. En kan effektivt oppnå dette gjennom musikkteori og fornemmelser.

Kaasa trekker fram “tunge fraseslutter” og mener at vibrato og ornamentering er en del av det å projisere. Kaasa sier selv at dette er et rart ord, men har erfart bruk av begrepet i samarbeid med gospelvokalist Isaac Carree. Fordi det er et ukjent begrep kan dette være vagt og vanskelig å angripe. Slik Thefreedictionary.com beskriver projisering, så betyr det å

kommunisere eller kaste fram klart og tydelig ens følelser og tanker slik at et helt publikum forstår deg. En kan med denne definisjonen tenke seg til hvordan projisering fungerer i en opptreden, men det er fortsatt vagt i sangteknisk forstand. Kaasa forklarer at projisering er noe av det samme som bruk av crescendo og vibrato i en fraseslutt, og det kan være mer effektivt å bruke denne tilnærmingen til fenomenet. Sangpedagog Hunter bruker også ordet “projective” i sin beskrivelse av sangen til Jazmine Sullivan. Det samme gjør Brekke (2008) som trekker frem dette begrepet i sin masteroppgave, og ser på det som en viktig faktor i uttrykket i soul (Brekke, 2008). Kaasa påpeker at det er sjangerkorrekt å ha en ekstrovert formidling i afroamerikansk sammenheng, noe som også stemmer overens med aspekter ved sangen som belyses av Burnim (1985). Hun mente at en ikke bare skulle ha en bra stemme, men at en også må overbevise publikum gjennom kroppslig utfoldelse, engasjement og formidling av følelser. Thonhaugen mener at vibrato og ornamentering er høyst tilstedeværende i afroamerikansk sangtradisjon og at disse brukes som effekter for å støtte opp om et uttrykk. Bruner (2010) og Kaasa mener at bruken av vibrato kan ses i sammenheng med en følelsesladet innlevelse i sangen.

Informantene Thonhaugen og Kaasa anerkjenner også ornamentering som et viktig element i afroamerikansk tradisjon. Kaasa trekker frem Beyoncé, Zachardi Cortez og Mariah Carey, mens Thonhaugen igjen viser til Beyoncé. Horne (1997) hevder at improvisert utsmykning og prydtoner kjennetegnet fremførelsen av folkespiritualer. Etableringen og utviklingen av ornamentering i afroamerikansk tradisjon kan også være et resultat av og Åndahls (2011) beskrivelse av, og tradisjonens vektlegging av signifyin(g), hvor det ble sett på som et mål å ikke gjøre samme sang på samme måte to ganger, altså det å legge til noe nytt til noe kjent.

Det kan med rette hevdes at de overnevnte sangtekniske elementene kjennetegner tradisjonen, men at resonans kanskje kunne ha blitt erstattet med begrepet klangfargevalg, og ornamentering og vibrato også kanskje kunne gått under begrepet projisering. Det viser seg også at sangtekniske elementer som har mindre med sangteknikk å gjøre, og mer med performativitet og følelser å gjøre, kunne blitt vektlagt ytterligere. Det kunne for eksempel blitt lagt mer vekt på det heterogene klangidealet, som innslag av knirk, rasp, knekk, growl, “syte-ansats” og lignende lyder som ofte oppstår i registeroverganger.

En kan slå fast at et ideal i afroamerikansk tradisjon er å formidle et budskap fremfor å synge “teknisk riktig”. Når fokuset blir for teknisk, noe det kan bli i tradisjonell

sangopplæring, kan en noen ganger stå i fare for å miste noe av følelsen og omvendt. På en annen side så trenger ikke teknikk og følelse å være motsetninger, fordi god sangteknikk kan bidra til å øke evnen til å uttrykke de følelsene en ønsker. På samme måte kan det å ta utgangspunkt i følelser (for eksempel gjennom primallyder) hjelpe en til å forstå og utvikle sangteknikken sin. Ved å ha et for sangteknisk fokus kan en også stå i fare for å fremelske et klangideal som ikke stemmer overens med tradisjonen.

Thonhaugen snakker om at sangere i denne tradisjonen har en “ekthet”, som om de “mener det” mye mer. Kaasa snakker om det på samme måte og poengterer at det er viktigere å “føle” i afroamerikansk tradisjon enn å gjøre noe ”teknisk riktig”. Jeg kan derfor på noen områder si meg enig med Brekke, som mener at sangteknikk er utilstrekkelig i forbindelse med soul-uttrykket, fordi det innebærer mer enn bare en måte å synge på (Brekke, 2008, s. 79).

## **5.5 Afroamerikansk sangteknikk i praksis**

Noen av mest sentrale trekkene ved sang i afroamerikansk tradisjon er vanskelig å legge frem teoretisk fordi det handler om uttrykksmessige komponenter som ikke kan tilegnes ved fysisk instruksjon. Det å ha “nerve” i stemmen eller ha et særpreget uttrykk kan ikke oppnås gjennom instruksjon av andre, men er noe en i stor grad selv må utvikle. Når en snakker om musikk og kunst kan en etter mitt skjønn heller ikke overse det transpersonlige. Det transpersonlige rom er et rom i selvet, der en opplever at en er del av en større sammenheng, og at en er i kontakt med krefter utenfor seg selv. Professor i musikkpsykologi Even Ruud forteller at en transcendental opplevelse kjennetegnes av sterke kroppslige reaksjoner fylt med kraft og energi (Ruud, 2013, s. 237). En slik transpersonlig komponent kan lett bli oversett i en sangteknisk tilnærming, og når det gjelder afroamerikansk sang kan for eksempel en sterk personlig religiøs overbevisning i sangen gi en kraft som ikke kan forklares eller kopieres.

De teknikkene som er presentert i oppgaven er imidlertid gode redskaper å jobbe med i en afroamerikansk tradisjon; de er tydelige og lett angripelige, samtidig som de gir flere innfallsvinkler til samme teknikk. Stoffet imøtekommer derfor flere læretyper og er effektive samtidig som de bevarer stemmehelsen.

Jeg vil nå oppsummere kort hvordan en kan tilnærme seg opplæring i teknikkene kraft, resonans, time, vibrato og ornamentering ut i fra det arbeidet som er samlet i oppgaven. Det vil være lettere å lære seg å synge kraftig ved å se til twang og belting. Primallyden “rop” kan også være med på å utvikle en sangers kraft. Anatomisk kunnskap, fysisk instruksjon og

fornemmelser i forbindelse med innlæring av støtte, bidrar til det samme. Hører man lydeksempler av dette er det også mange som har evne til å kopiere kraft auditivt.

Historiske perspektiver sett opp mot teorier om primallyd og stemmefunksjonen “sob” kan øke forståelsen for utnyttelse av resonansrommet. Det å etterligne julenissen og eller late som om en synger på inn-pust er også gode fornemmelser for å oppnå det samme. Illustrasjonen av ansatsrøret og den anatomiske forståelsen av utvidelsen av resonansrommet vil også kunne hjelpe en til å oppnå en mørkere klang, sammen med fornemmelse av sorg og primallyder som oppstår ved “hulking”.

I forhold til time så sier Kaasa at en godt kan være litt mer cool, bakpå og diva. Han bruker kroppslige metaforer som “hofter” og “pondus” for å forklare det samme. Markussen, Teien og Danielsen har gjort gode analyser i time i vokalen, noe som kan bidra til å forstå bruken av dette i sang. Det gjør det lettere å være konkret i undervisningen fordi en kan peke direkte på rytmiske kjennetegn som å synkopere, synge tre-over-fire, eller trioler. Det kan være nyttig med en teoretisk tilnærming til time for sangere som ikke har like lett å kopiere auditivt, mens kroppslige bevegelser kan gjøre det enklere for andre.

For å lære seg vibrato sier Thonhaugen at en kan forsøke å ta strupehodet opp og ned eller etterligne den lyden som oppstår som om man sitter i en motorbåt på bølger. Kaasa ser på vibrato som følge av god projisering, og mener at en kan lære seg dette gjennom god støttebruk. Sadolin mener at en kan lære seg vibrato ved å skifte mellom to toner og øke hastigheten på dette, og til slutt forsøke å gjøre den jevn og til slutt i time. Bildet som er lagt ved kan også hjelpe elever til raskt å tilegne seg teknikken, og mestring av denne er som regel en følge av øvelse og repetisjon.

Tilnærmingen til ornamentering gjør det mulig å ha en bredere bevissthet og frihet ved improvisasjon. For å lære ornamentering, bør en øve inn riff og planlegge hvilke toner en skal synge i et løp, slik at de er forberedt og ikke fritt improvisert. Kaasa sier at en gjerne kan øve inn en bank med triller, og Thonhaugen mener at ornamentering ikke er ren improvisasjon, men at artister ofte bruker de samme sprangene. Mestring av ornamenteringsteknikk krever mye repetisjon og trening.

## **5.6 Ornamentering**

Et av spørsmålene som ble stilt tidlig i prosessen i forbindelse med ornamentering, er hvorvidt dette er fri utbrodering av en grunnmelodi, planlagte melodiforandringer eller om det er en planlagt del av melodien. Det var vanlig med prydtoner og improvisasjon i sang på 1800-

tallet, og mye tilsier at ornamentering er improvisert. Marthe-Susann Åndahl hevder at “På et generelt grunnlag er det mye som indikerer at ornamenteringer og variasjoner er improvisasjon, eller har blitt improvisert fram både i studioinnspillinger og liveinnspillinger, men det er vanskelig å fastslå” (Åndahl, 2011, s. 21). Kaasa mener at det er flere artister som “leker” seg med pentaon-skala og improviserer over denne, og dermed driver med melodisk utsmykning. Kaasa tror også at artistene ofte henter riff fra en bank, og at begrepet “riffbasert improvisasjon” er en god betegnelse på dette.

I analysedelen kom det fram at Aretha Franklin sannsynligvis forholder seg til pentaton-skala som en ramme, fremfor bestemte mønstre eller riff. På en annen finnes det mange eksempler på ornamentering som er en tydelig del av melodien, som Stevie Wonders “I Wish”. Det er også mange artister som gjør de samme riffene om igjen, som for eksempel Whitneys “veksling”, Jessie. Js “vipping”, Mariah Careys “klatreløp” med flere. Dette antyder at artistene har noen innøvde ornamenteringer eller løp, og at de forholder seg mer til mønstre (eller riff) enn skalatoner når de løper.

Det er fullt mulig at disse artistene har improvisert fram løpene i studiosituasjon, men at de har noen mønstre som rammer for denne improvisasjonen. Kaasa og Thonhaugen mente at løp bør være godt planlagt. Dette kan være viktig under en opptreden, eller når en gjør en cover av andre artister, slik at det ikke oppleves som rotete og at sangeren ikke har kontroll. Det kan likevel være at en ikke bør planlegge det, men at en bør ha såpass mye trening og så mange løp i banken at en klarer å velge de ut spontant underveis i en opptreden. Et løp kommer så raskt at det vil være vanskelig for en sanger å alltid planlegge tonene i et løp før de kommer. Da vil det i så fall være viktig at sangeren er trygg på pentatonskalaen. I studioinnspillinger derimot har de i større grad mulighet til å gå frem og tilbake i et opptak og velge ut ornamenteringer som en liker, og dermed legge det bevisst inn i melodien. En kan da for eksempel høre disse igjen i live-opptredener, og det er da et tegn på at det er planlagt. En kan slå fast at det sannsynligvis er mer rom for improvisert ornamentering i gospel enn i øvrige sjangre, ettersom gospel i større grad er en “performativ sjanger”. Om det er snakk om ren improvisasjon eller bevisste melodiforandringer er likevel umulig å slå fast siden det ikke er tilgang til produksjons-prosessen rundt hver enkelt låt og artist.

## **5.7 Komplette sangteknikk og afroamerikansk sangtradisjon**

Komplette sangteknikk har som mål å være en teknikk hvor en kan oppnå alle lyder med stemmen uten å skade den. Den har veloverveide og forskningsbaserte tilnærminger til mange

måter å synge på i alle sjangre. Det å bruke twang kan åpne opp en helt ny verden for sangere og føre til at en kan belte uten å skade stemmen. Komplette sangteknikk er utviklet i Danmark, det vil si at den mangler noen kulturelle perspektiver på afroamerikansk tradisjon som gjør at den i noen tilfeller kommer litt til kort. Kapitlet om ornamenteringer er for eksempel veldig kort og forenklet, og Komplette Sangteknikk står noen ganger i fare for å danne en litt lik klang hos sangere. Dette er et paradoks med tanke på Sadolins visjon om en sangers artistiske frihet. Komplette Sangteknikk har også noen begrensninger. Thonhaugen og Sadolin mener for eksempel at en ikke kan synge over d2 i curbing, og at en ikke kan ha luft på stemmen i de tre øverste girene. Dette kan være problematisk i undervisning, fordi det noen ganger nærmest er umulig å få eleven til å ta bort all luft i metalliske funksjoner. I tillegg så er det mange av sangerne i afroamerikansk retning som synger med luft på stemmen. Noen ender kanskje opp med å måtte operere stemmebåndene, mens andre ikke opplever det som et like stort problem. En har som sanglærer et ansvar overfor eleven med tanke på stemmens helse. Disse begrensningene i Komplette Sangteknikk står i fare for å legge noen unødvendige begrensninger i sangen. Thonhaugen innrømmer også i intervjuet at hun legger litt luft på stemmen i mellomleiet, men at dette er noe hun helst unngår fordi det er skadelig for stemmen.

## 5.8 Stemmehelse

Thonhaugen er tydelig når det gjelder stemmehelse og har selv opplevd å måtte operere stemmebåndene for stemmeknuter. Hun forteller også at hun en periode sang i to gospelkor, noe som bidro ytterligere til skade på stemmen hennes. Hun bestemte seg etter hvert for å ta sangerutdannelse på Complete Vocal Institute og har ikke opplevd stemmeplager siden. I følge Thonhaugen og Sadolin er det altså mulig å synge i slike sjangre og være sjangerkorrekt uten å skade stemmen. Som sanger selv har jeg ofte opplevd å miste stemmen og bli hes, og i slike tilfeller har jeg fått råd om å hvile stemmen. Dette var noe jeg opplevde også når jeg gikk til sanglærere med fordypning i klassisk teknikk. Med støtte i Komplette Sangteknikk teorier handler det om å inngå noen kompromisser når en skal synge i afroamerikansk tradisjon. Det er flere eksempler på at både Mariah Carey og Whitney Houston har hatt stemmeproblemer i ettertid og sangere som Adele, Justin Timberlake har måttet operere stemmen. Dette betyr at stemmehelse må tas på alvor i undervisning i sang, også i forbindelse med sang i afroamerikanske sjangre. På den ene siden så er det riktig at en *ikke* kan synge helt sjangerkorrekt i en afroamerikansk sangtradisjon uten at det innebærer en risk. Det kan være

flere grunner til at slike artister har fått stemmeproblemer. De kan ha sunget mindre i en periode og mistet noe av den støtteenergien de er vant til, og stemmen har blitt eldre. Det kan også nevnes at Whitney Houston begynte å bruke narkotiske stoffer, som igjen kan ha hatt innvirkning på stemmen hennes. Om en inngår noen kompromisser, er bevisst på sangteknikk og hviler stemmen inn i mellom, så skal det etter min mening være mulig å synge i en slik stil uten å skade stemmen. Eleven vil sannsynligvis ønske å synge og kopiere sine idol uansett, og slik som Estill også sier, så er noen måter å synge på, som er kommet for å bli, og en kan like godt omfavne disse i opplæringen.

I den sammenheng kan det være at noen sangpedagoger mener at en del av opplæringen er å lære seg å like “kompleks musikk”, og at det bare handler om å bli eksponert for det for å like det. Jaqueline Ruhl fra Nordström (2006) mente for eksempel at unge sangere i dag ikke hører gode sangere, og at de på grunn av dette ukritisk kopierer sangere i populærmusikken. En kan også hevde at elever kun ønsker synge på denne måten i en forbigående periode fordi det er en trend akkurat der og da. Thonhaugen forteller for eksempel at noen av trekkene i afroamerikansk sangtradisjon er på vei ut, og at det å synge kraftig kanskje var mer populært for fem år siden enn det er i dag.

## **6. Oppsummering og konklusjon**

Sang er et viktig musikalsk uttrykksmiddel som har vært til stede i menneskets hverdag så langt tilbake vi i moderne kan dokumentere. Vi hører om den fortryllende sangen til musene i antikken, dens sentrale posisjon i utviklingen av europeisk kunstmusikk, dens tilstedeværelse i religiøs sammenheng, i sekulær kultur og folkemusikk. Sang er fortsatt en sentral del av menneskets hverdag, og kan bidra til å utvikle positive selvfølelser og være en del av utviklingen av emosjonell intelligens og følelsesregulering. Sang er viktig for veldig mange mennesker, og alle burde ha mulighet til å utvikle en sangstemme, uavhengig av såkalte “medfødte” egenskaper.

I Norge i dag er det en økt interesse for og etterspørsel etter opplæring i måter å synge på som har røtter i en afroamerikansk tradisjon. Informant Eirik Kaasa forteller at mange av sangerne som kommer på audition i TV-programmer som The Voice og Idol, velger å synge sanger av artister med røtter i afroamerikansk sangtradisjon. Han forteller også at de fleste av hans elever ønsker å synge gospel eller soul og etterligne artister som Adele og Jessie J. Informant Hellen Thonhaugen hevder også at afroamerikanske syngemåter er populære blant



hennes elever, og trekker fram særlig Adele. Sang med afroamerikanske røtter har fått fotfeste i populærmusikk, og hos mange av de som ønsker å ta sangtimer i Norge. Det er derfor viktig at en som sangpedagog er i stand til imøtekomme denne syngemåten, fremfor til å forsøke å forme eleven i en annen stil, basert på den enkelte lærers preferanser.

Grunnleggende sangteknikk kjennetegnes gjerne av god “støttebruk”, det å unngå spenninger i hals, kjeve og lepper og ved bruk av nødvendig twang. I klassisk tradisjon er det elementært å søke en mørk klangfarge og å ta bort all luft fra stemmen. I afroamerikansk tradisjon oppfattes det som estetisk vakkert å søke et heterogent klangideal, noe som skiller det fra den klassiske egaliteten. I afroamerikansk tradisjon skal en gjerne være å være demonstrativ og emosjonelt engasjert i sangen. Afroamerikansk sangteknikk innebærer det å synge kraftig, å være bevisst på klangfargevalg og utnytte resonansrommet. En ligger gjerne litt “bakpå” i timen, og er mer rytmisk orientert enn melodisk. Afroamerikansk sangtradisjon kjennetegnes også av mye bruk av vibrato, at man projiserer og ornamenterer. Intervjuene og litteraturen er med å støtte opp om de aspektene som kommer fram i forbindelse med afroamerikansk sangteknikk, men kommer også med nye perspektiver. Analysene viser hvordan 15 ulike artister synger og ornamenterer, og de ulike analysene viser at det er riff og løp som går igjen ofte hos hver enkelt artist. Disse går som regel i pentaton moll- eller dur-skalaen. Analysene viser også at ornamentering utvikler seg fra den ene til den andre artisten, noe som tyder på at mange sangere er inspirert av hverandre. Oversikten over ornamentering gjør det mulig for en sanger å ha et mer bevisst forhold til ornamenteringen sin, slik at de kan være mer kreative og ha lettere for å mestre teknikken.

Ulike tradisjoner og vestlig ideologi har vært med på å neglisjere afroamerikansk musikk og sang. Dette kan være en av årsakene til at det ikke tilbys slik undervisning ved høyere utdanning, musikk-institusjoner, og kulturskoler for øvrig. Dette er likevel i endring. Mange elever og sangere søker andre stemmeklanger som er på fremmarsj i nyere sjangre. Det er derfor viktig at en som lærer er åpen, slik at en også kan imøtekomme nye måter å bruke stemmen på. Det kan også være viktig å understreke overfor elever at man ikke bare bør kopiere andre artister, men også søke egne originale uttrykk. Det er ikke lenger en eksklusiv ferdighet å kunne kopiere Whitney Houston eller Aretha Franklin. Det myldrer av store sangtalent verden over, og det arrangeres stadig nye sesonger med sangkonkurranser verden over. I Norge kan det for eksempel arrangeres flere sangkonkurranser i året (Idol, Norske Talenter, The Voice, Eurovision Songcontest, Stjernekamp, Urørt, osv..) Utviklingen

av teknologien gjør det også mye lettere å finne frem til artister via kanaler som Spotify og Youtube. Det er vanskeligere og mer utfordrende å skille seg ut dersom en ønsker å oppnå en karriere som sanger. Det å kopiere andre sangere er en god måte å utvikle nye stemmeklanger og ferdigheter på, og som må ses på som del av en prosess. Med tanke på dette vil det være enda viktigere å søke mer originale måter å synge på i fremtiden for en sanger, og desto viktigere for en sanglærer å følge med på denne utviklingen.

Denne oppgaven styrker den afroamerikanske sangtradisjonens teoretiske tyngde, ved at den greier ut om og legge frem tilnærminger til teknikker som ellers har fått lite oppmerksomhet i fagfeltet sangteknikk. Stoffet som er lagt fram er anvendelig i undervisningssammenheng og jeg har selv erfart dette fungere i praksis. Fagstoffet bidrar også til å styrke afroamerikansk sangtradisjon og dens posisjon i sangopplæringen og som kunstnerisk uttrykk.

## Litteratur

- Aksnes, H. (2014). *Musikkognisjon*. Forelesning presentert ved Musikkognisjon, Universitetet i Oslo, fakultetet for musikkvitenskap.
- Arder, N.-K. (1996). *Sangeleven i fokus*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Bjørkøy, S. H. (2004). *Stemmen i fokus: innføring i sangteknikk*. Oslo: Norsk musikforl.
- Burnim, M. V. (1985). *More than dancing :: essays on Afro-American music and musicians*. Westport, Conn. :: Greenwood Press.
- Burns, G. L. (1998). Hermeneutics. *Encyclopedia of Aesthetics*, 396-399: Oxford University Press.
- Cook, N. (2003). *Music as Performance*. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), the Cultural Study of Music: Psychology press.
- Dalhaus, C. (1993). *The significance of Art. Historical or Aesthetic? Foundations of Music History*, 19-33. Cambridge University Press
- Danielsen, A. (2006). *Presence and pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Danielsen, A. (2013). Metrical ambiguity or microrhythmic flexibility? Analysing groove in "Nasty Girl" by Destiny's Child. In Song Interpretation in 21st-Century Pop Music . (A. D. R. Appen, Red.). *Forthcoming on Ashgate*. Oslo, Norge.
- Danielsen, A. (2014). *Musikkanalyse* (populærmusikk og jazz). Forelesning presentert ved Musikkanalyse (populærmusikk og jazz), UiO.

- Guldbrandsen, E. E. (2001). Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens. *Studia Musicologica Norvegica*, 27(01).
- Guldbrandsen, E. E. (2006). Modernist Composert and Mahler Conductor: Changing Conceptions of Performativity in Boulez. *Studia Musicologica Norvegica*, 32.
- Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Horne, P. G. (1979). *Gospel*. Oslo: Aschehoug.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (T. M. Anderssen & J. f. Rygge, Trans.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2012). *Det kvalitative forskningsintervju* (Vol. 2.utgave). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag As 2009.
- Larsen, O. (2007). Feltarbeid som metodologisk -utfordring i framtidens analyser av gehørtraderte musikkulturer. *Studia Musicologica Norvegica*, 32(01).
- Lillejord, S., Manger, T., Nordahl, T. & Drugli, M. B. (2010). *Livet i skolen: grunnbok i pedagogikk og elevkunnskap, 2, Lærerprofesjonalitet*. Bergen: Fagbokforl.
- Mattes, A. (2014). *Hermeneutikk*. Forelesning presentert ved Hermeneutikk, Universitetet i Oslo.
- Maultsby, P. K. & Burnim, M. V. (2006). *African American music: an introduction*. New York: Routledge.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.

Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text: developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.

Persen, Å. B. (2007). *Syng ut: - den livgivende sangen*. Oslo: Pedagogisk forum.

Potter, J. (1998). *Vocal authority: singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (Vol. 2.utg). Oslo: Universitetsforlaget.

Sadolin, C. (2012). *Komplet Sangteknik* (5.utgave utg.). København: CVI Publications Aps.

Schei, T. B. (2007). *Vokal identitet*. Bergen: Universitetet i Bergen.

Small, C. (1998). *Music of the common tongue: survival and celebration in African American music*. Hanover, N.H.: University Press of New England.

Walser, R. (1997). "Out of notes": Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis". *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 2 (Summer 1993), 342-365.

### **Elektroniske ressurser**

Arceneaux, E. (2007, 01.juni). *Voice Lessons: Vocal Vibrato (Part. 1)* [videoklipp] hentet 22.04.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=Ey8lZgnUfZc>

Bergan, J. I. (2011). *Populærmusikk Store norske leksikon*. Hentet 10.02.2014, fra <https://snl.no/populærmusikk>

- Bibelen. (2014). *Bibelen* (udatert) hentet 03.04.2014, fra  
<http://www.bibel.no/Nettbibelen?query=c6r4KKs2UzZMeekVrjfl0DVvGySNc2CMhFr3wSiIONuFDDJYrvIIPdF0aT8cwS7EPMfsAJZKVog=>
- Brekke, I. (2008). *Cry out your soul. En oppgave om forholdet mellom sanglig teknikk og uttrykk i soul*. Tilgjengelig på DUO, hentet 30.04.2014, fra Universitetet i Oslo  
<https://http://www.duo.uio.no/handle/10852/27158>
- Bruner, E. (2010, 30. jan). *How to Sing with Vibrato - 7 Vibrato Exercises for Mastering Vibrato - Sing With Power Voice Lessons*. [videoklipp] Hentet 30.01.2014, fra  
<https://www.youtube.com/watch?v=w5DYgxYquJ8>
- Celemony.com. (2014). *Melodyne*. Hentet 01.05.2014 fra  
<http://www.celemony.com/en/melodyne/what-is-melodyne>
- CVT.com (2015b) *Laryngeal & Waveform recognition on videos of Vibrato* hentet 20.04.2015, fra  
<http://completevocalinstitute.com/cvtresearchsite/laryngeal-waveform-recognition-on-videos-of-vibrato/>
- CVT.com (2015c) *Welcome to the CVT Research Site* hentet 04.11.2015, fra  
<http://completevocalinstitute.com/cvtresearchsite/research/>
- Hunter, D. (2014, 3.nov). *Jasmine Sullivan Vocal Analysis*. [videoklipp] Hentet 03.10.2014, fra <https://www.youtube.com/watch?v=tZf9i0Q-BXY>
- Gibson, T. (2014, 23.juli) *He's homeless but don't count him out* [videoklipp] hentet 12.04.2015, fra  
<https://www.facebook.com/video.php?v=1015418138485782&set=vb.19963395673075&type=2&theater>

- Kerman, J. (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, 7(2), 311-331. doi: 10.2307/1343130 hentet 20.04.2015, fra <http://www.jstor.org/stable/1343130>
- Ledang, O. K. (2015). Ornamentikk - musikk *Store Norske Leksikon*. Hentet 09.03.2014, fra <https://snl.no/ornamentikk%2Fmusikk>
- Liverpoolcityportal.co.uk (udatert) "The Influences and Music" hentet 10.02.2015, fra [http://www.liverpoolcityportal.co.uk/beatles/beatles\\_influences.html](http://www.liverpoolcityportal.co.uk/beatles/beatles_influences.html)
- Markussen, E. J. (2014). *Vokal i Neo-soul*. Tilgjengelig på DUO, hentet 22.04.2015, fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-44528>
- Nordström, A.-M. (2006). *Belting, En kontroversiell sångteknik under debatt*. Hentet 13.03.2014, fra <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/607>
- NTNU.no (2015) *Studiebrosjyre* hentet 16.04.2015, fra <http://www.ntnu.no/documents/146424/0/Studiebrosjyre+Utøvende+musik+2015-2016+%282%29.pdf/a7ccbd33-a2a8-4a6c-885e-24d01023a876>
- Persen, Å. B. (2005). Utrolig å få synge ut, hvordan sangglede kan fremmes og hemmes. Tilgjengelig på DUO, hentet 13.03.2014, fra Universitetet i Oslo [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27046/Persen\\_sangmaster.pdf?sequence=1](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27046/Persen_sangmaster.pdf?sequence=1)
- Riggs, S. (1998). *Singing for the Stars*. Hentet 31.10.2014 fra [http://books.google.no/books?id=e-pTkjxuP4kC&dq=seth+riggs&hl=no&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.no/books?id=e-pTkjxuP4kC&dq=seth+riggs&hl=no&source=gbs_navlinks_s)
- Sadolin, C. (2014a). *CVT philosophy*. Hentet 08.12.2014, fra <http://completevocalinstitute.com/vocal-technique/cvi-philosophy/>

- Sadolin, C. (2014b). *List of Authorised CVT Teachers*. Hentet 25.11.2014 2014, fra <http://completevocalinstitute.com/coursesign-up/find-a-cvt-teacher/list-of-authorised-cvt-teachers/>
- Schei, T. B. (2014). *Ny doktorgrad, Vokal identitet*. Hentet 09.04.2014 2014, fra [http://www.uib.no/info/dr\\_grad/2007/Schei\\_Tiri.html](http://www.uib.no/info/dr_grad/2007/Schei_Tiri.html)
- Sletnes, K. B. (2009). *Forståelse – psykologi, filosofi, pedagogikk*. Store Norske Leksikon. Hentet 26.11.2014, fra [https://snl.no/forståelse%2Fpsykologi%2C\\_filosofi%2C\\_pedagogikk](https://snl.no/forståelse%2Fpsykologi%2C_filosofi%2C_pedagogikk)
- snl.no. (2014a). analyse. I K. E. Tranøy & E. Tjønneland (Red.), *Store Norske Leksikon*. Hentet 17.04.2014, fra [www.snl.no/analyse](http://www.snl.no/analyse)
- snl.no. (2014b). *Hermeneutikk*. J.H. Alnes (Red.) Hentet 24.04.2014, fra <http://snl.no/hermeneutikk>
- snl.no. (2014c). *Musikkestetikk* F. Benestad (Red.) *Store Norske Leksikon*. 24.04.2015, på <http://snl.no/musikkestetikk>
- Suer, K. (2011) *Many Musical Influences of Janis Joplin* hentet 03.03.2015, fra <http://www.pcs.org/blog/item/the-many-musical-influences-of-janis-joplin/>
- Sundberg, O. K. & Ledang, O. K. (2012). *musikk* Store norske leksikon. Hentet 10.02.2015, fra <https://snl.no/musikk>.
- Teien, T. (2014). *Orders groove - en analyse av groove i moderne gospel*. Tilgjengelig på DUO, hentet 02.03.2015 fra Universitetet i Oslo, fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-44519>



Thefreedictionary.com/wailing *Wailing* hentet 22.04.2015, fra

<http://www.thefreedictionary.com/wailing>

Youtube.com Arwoolie (*Cornfield Holler*) [videoklipp] hentet 28.01.2015, fra

<https://www.youtube.com/watch?v=ZPrZ-YsD6sc>

Åndahl, M. S. (2011). *Improvisasjon i musikk - vokalimprovisasjon i contemporary RnB and neo-soul*. Tilgjengelig på DUO, hentet 20.04.2015, fra Universitetet i Oslo fra

<https://vpn2.uio.no/+CSCOE+/portal.html>

<http://www.biography.com>. (2015a). *Bessie Smith Biography*. Hentet 10.04 2015, fra

<http://www.biography.com/people/bessie-smith-9486520>,

<http://www.biography.com>. (2015b). *Mahalia Jackson Biography*. Hentet 10.04 2015, fra

<http://www.biography.com/people/mahalia-jackson-9351242>

<http://www.carnegiehall.org>. (2009). *Festivalen Honor – a celebration of the African American legacy, Curated by Jessye Norman*. Hentet 04.12.2014 2014, fra

<http://www.carnegiehall.org/honor/history/index.aspx>

<http://www.cvt.com>. (2015a). *Description and sound of Twang*. Hentet 09.04 2015, fra

<http://completevocalinstitute.com/cvtresearchsite/description-of-twang/>

<http://www.cvt.com>. (2015b). *Graphical overview of CVT*. Hentet 09.04.2015, fra

<http://completevocalinstitute.com/vocal-technique/cvt-explained/cvt-graphical-overview/>

<http://www.cvt.no>. (2015). *Cathrine Sadolins Story*. Hentet 27.02.2015 2015, fra

<http://completevocalinstitute.com/about-cvi/cathrine-sadolin/cathrine-sadolins-story/>

<http://www.nmh.no>. (2014). *Studier på Bachelornivå*. Hentet 01.12.2014 2014, fra <http://nmh.no/studier/bachelor>

<http://www.pressparty.com>. (2014, 21.sep). *Sam Smith reveals his biggest influences: "I've always preferred female singers to men"*. Hentet 18.03 2015, fra <http://www.pressparty.com/pg/newsdesk/SamSmith/view/115057/>

<http://www.rockhall.com>. (2015). *Aretha Franklin Biography*. Hentet 10.04 2015, fra <https://rockhall.com/inductees/aretha-franklin/bio/>

<http://www.snl.no>. (2012). *sang. - synging*. Hentet fra Store norske leksikon (2005 - 2007): hentet 22.04.2015, fra <https://snl.no/sang./synging>

<http://www.thefreedictionary.com>. (2015). *Project*. Hentet 09.01.2015 2015, fra <http://www.thefreedictionary.com/project>

<http://www.udir.no>. (2014b). *Læreplan i musikk - kompetansemål*. Hentet 28.11.2014 2014, fra <http://www.udir.no/kl06/MUS1-01/Kompetansemaal/?arst=372029323&kmsn=189205472>

<http://www.wikipedia.com>. (2015). *Hip hop soul*. Hentet 10.04 2015, fra [http://en.wikipedia.org/wiki/Hip\\_hop\\_soul](http://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_soul)

<http://www.youtube.com>. (2015a). *Mahalia Jackson - Amazing Grace*. Hentet 29.01.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=ZJg5Op5W7yw>

<http://www.youtube.com>. (2015b). *Queen of Melisma (vocal run) Aretha Franklin*, hentet fra 29.01.2015, på <https://www.youtube.com/watch?v=p2TVAwmbv8o>

<http://www.youtube.com>. (2015c). *Take My Hand, Precious Lord: The Voices*. Hentet 18.03.2015, fra <https://www.youtube.com/watch?v=nVtT4jZM9GA>

**Vedlegg 1: Diskografi og CD**

**Vedlegg 2: NSD – personvern rapport**

## **CD og diskografi:**

(Låter involvert i opptakene er rangert i rekkefølge)

### **Spor 1:**

Laura Rivers: "Thats All Right" [videoklipp] hentet 20.04.2015, fra

<https://www.youtube.com/watch?v=PR5Uqub7no0>

### **Spor 2:**

Thomas A. Marshall: "Arwhoolie" [videoklipp] hentet 20.04.2015, fra

<https://www.youtube.com/watch?v=ZPrZ-YsD6sc>

### **Spor 3:**

Mahalia Jackson: "Lord don't move the mountain" [videoklipp] hentet 20.04.2015, fra

<https://www.youtube.com/watch?v=jusAnLIFE3k>

Mahalia Jackson: "Amazing Grace" [videoklipp] hentet 20.04.2015, fra

<https://www.youtube.com/watch?v=ZJg5Op5W7yw>

### **Spor 4:**

Aretha Franklin: "Queen of Melisma (Vocal Runs)" [videoklipp] hentet 02.10.2014 fra

<https://www.youtube.com/watch?v=p2TVAwmbv8o> 2013

### **Spor 5:**

Stevie Wonder: "Superstition" (*Original Musquarium* 1982) Tamia

Stevie Wonder: "I wish" – (*Songs in the Key of Life* 1976) Motown

Stevie Wonder: "Don't you worrie about a thing" – (*Innervisions* 1973) Tamia

### **Spor 6:**

Mariah Carey: *Mariah Carey - Runs, High Notes, Melisma (Live 1990-98)* [videoklipp] hentet 04.04.2014 fra

<https://www.youtube.com/watch?v=ZsHjxt27pVw>

Mariah Carey: "Hero" (*#1's* 1998) Columbia

Mariah Carey: "All I want for Christmas is you" (*Merry Christmas // you* 2010) Island

**Spor 7:**

Whitney Houston: "I will always Love you" (*The Bodyguard* 1992) Arista  
Whitney Houston: "I Have Nothing" (*The Bodyguard* 1992) Arista  
Whitney Houston: "You give good Love" (*Withney Houston* 1985) Arista Records  
Whitney Houston: "How Will I know" (*Withney Houston* 1985) Arista Records  
Whitney Houston: "Who do you Love" (*Im your baby tonight* 1990) Arista  
Whitney Houston: "I Love the Lord" (*The Preacher's wife* 1996) Arista  
Whitney Houston: "Miracle" (*The Pricne of Egypt soundtrack* 1998) Dreamworks Records

**Spor 8:**

Zachardi Cortez: "The Blood", live <https://www.youtube.com/watch?v=sMV21XQA43o>  
2010 (hentet 20.04.2015)  
Zachardi Cortez: "The Blood" (*Zachardi Cortez* 2012) World Wide Records

**Spor 9:**

Isaac Carree "But God" – (*Reset* 2013) Door 6 Entertainment  
Issac Carree "We are not ashamed" (*Uncommon me* 2011) Sovereign Agency

**Spor 10:**

Isaac Carree: "Restore your Joy in me" *By Any Means Necessary* 1990

**Spor 11:**

Destiny's Child: "Emotion" – (*Survior* 2001) Columbia  
Beyoncé: "Dangerously in Love" – (*Dangerously in Love* 2003) Columbia Records  
Destiny's Child: "I she the Reason" – (*Destiny's Fulfilled* 2006) Columbia Sony Urban  
Beyoncé: "Resentment" – (*B'Day* 2006) Columbia Records  
Beyoncé: "Listen" – (*B'day* 2006) Columbia Records  
Beyoncé: "Lay up under me" (4 2011) Parkwood Columbia  
Beyonce: "Halo" (*I am Sasha Fierce* 2008) Columbia Records  
Beyoncé: "1+1" (4 2011) Parkwood Columbia  
Beyoncé: "Drunken Love" (*Beyoncé* 2013) Parkwood Columbia

**Spor 12:**

Lauryn Hill: “Joyful” (*Sister Act 2: Back in the Habit* 1995) Hollywood Records

The Fugees: “Killing me softly” (*The complete score* 1996) Ruffhouse Columbia

Lauryn Hill: “The Miseducation of Lauryn Hill” (*The Miseducation of Lauryn Hill* 1998)  
Ruffhouse, Columbia

Lauryn Hill: “When it Hurts so Bad” (*The Miseducation of Lauryn Hill* 1998) Ruffhouse,  
Columbia

Lauryn Hill: “His Eye is on the Sparrow” (*Sister Act 2: Back in the Habit* 1995) ) Hollywood  
Records

**Spor 13:**

Jessie J.: “Big White Room” Live from the London Scala, 2011, *Who you are* 2011 Lava  
Island

**Spor 14:**

Adele: “Someone like you” (*21* 2011) XL

Adele: “Rolling in the Deep” (*21* 2011) XL

Adele: “Fire to the Rain” (*21* 2011) XL

**Spor 15:**

Ed Sheeran: “Thinking out Loud” (*X* 2014) Asylum Atlantic

Sam Smith: “Stay with me” (*In the Lonely Hour* 2014) Capitol Method



Hallgjerd Aksnes  
Institutt for musikkvitenskap Universitetet i Oslo  
Postboks 1017 Blindern  
0315 OSLO

Harald Hårfagres gate 29  
N-5007 Bergen  
Norway  
Tel: +47-55 58 21 17  
Fax: +47-55 58 96 50  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org.nr. 985 321 884

Vår dato: 13.03.2015

Vår ref: 42150 / 3 / AGL

Deres dato:

Deres ref:

## TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 10.02.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

42150	<i>Sangteknikk i afroamerikansk sangtradisjon</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Universitetet i Oslo, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Hallgjerd Aksnes</i>
Student	<i>Anna Britt Bjørlykhaug</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 27.04.2015, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Audun Løvlie

Kontaktperson: Audun Løvlie tlf: 55 58 23 07

Vedlegg: Prosjektvurdering

*Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.*

*Avdelingskontorer / District Offices:*

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no

TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@svt.uit.no